التَّناص وتحوُّلات الخطاب الشعريّ المعاصر

تأليف

دكتور

حافظ المغربي

أستاذ النقد الأدبي المشارك

بجامعتَيْ المنيا والملك سَعُوْد

تقديم

يضم هذا الكتاب مجموعةً من الدراسات، يقدمها الباحث - بين الحذر والطُّمُوح- حول أشكال "التناص" بين النصوص الشّعريَّة المعاصرة، ومبعث حذره يتمثَّل فيما اعتور مصطلحاتنا النقديَّة – أحياناً- من فوضى التقنين، على مستوى الرؤية والإجراء التطبيقي، لكثير من هذه المصطلحات، ومنها مصطلح "التناص"، وما يعتريه من تباين رؤى النقَّاد له، على مستوى التحليل النَّصِّيِّ بخاصَّةٍ.

لقد ظلَّ مصطلح "التناص" رِدْحاً من الزَّمن مصطلحاً منضبطاً مستقلاً، منذ "كرستيفا" وغيرها، يدور في حيِّز استدعاء نصٍّ/ نصوص، لآخر/ أخرى بكيفيات متباينة، تتلاقح فيما بينها (بالمعنى الزواجي كما يرى رولان بارت)، لينتِجَ التلاقحُ نصّاً/ نصوصاً؛ تتشابه تماثلاً حيناً، وتختلف في جيناتها حيناً، لينتج نصٌّ مختلف؛ ليس فيه من أبَويْه/ آبائه إلا ما يلوح من غَوْرٍ بعيد، سواءٌ أتمَّ ذلك بوعيٍ أو بدون وعي، بما يخلِّق في النهاية مزيداً من الدلالات والشّعريات، التي تضيف إلى كلٍّ من النَّص الحاضر والغائب.

ورغم رضى كثير من النقَّاد عن استقرار المصطلح بهذه الكيفية رؤيةً وأداةً؛ فإن "جيرار جينيت" جعل مقدَّرات الشّعريَّة متمثِّلةً فيما أسماه بـ"التعالي النَّصِّيّ" أو "التَّعديَة النَّصيَّة" **transtextualte**، وحصرها في خمسة أنماط، جعل التناص **intertextualite**- الذي يعني حضور نصٍّ في نصٍّ آخر على نحوٍ من الأنحاء- أحد هذه الأنماط، وهي على اختلاف ترجماتها وفهمها بين النقَّاد: الما بين نصيَّة/ الموازي النَّصيّ **paratextualite**،والميتا نصيَّة/ النَّصيَّة الشارحة**metatextualite** ،والنصيَّة اللاحقة/ التعليق النَّصيّ **hypertextualite**،ومعمارية النص/ جامع النص **architextualite**. وقد تكفَّل "جينيت" بتقديم مفهومه حول كل مصطلح من هذه المصطلحات بالكيفية التي يعرفها النقاد، التي لسنا معنيين في هذه المقدمة بإعادة طرح تفسيرها، وبخاصةٍ أننا سنُبيِّن عنها، من خلال الدراسات التي ضمَّها هذا الكتاب.

وبعد قراءة مفهوم "جينيت" لكل نمط على حدة؛ وجد الباحث – كما سيتضح لقارئ دراسات هذا الكتاب- أنها تدور – على اختلاف التوسُّع في صكِّها مصطلحاتٍ- حول فكرة العَلاقة/ العلاقات التي تربط نصوصاً متداخلة، ومُسْتدعاة بكيفيات مختلفة؛ وهو جوهر يصبُّ في نهاية المطاف في فكر المصطلح القديم المتجدد، الذي يدور حول مفهوم تداخل النصوص، أو ما استُقِرَّ على صكِّه مصطلحاً باسم التناص **intertextualite**.

من هنا ترسَّختْ عند الباحث قناعةٌ، مُفادها: أنَّ الأنماط السابقة هي أشكال مختلفة لجوهر واحد، أو تنويعات على لحنٍ واحدٍ؛هو التناص القائم على أفكار مثل:الاستدعاء/ العلاقات / التداخل/ خلق الشِّعريَّة، ظنّاً منه أنَّ هذا المصطلح يمكن أن يقارب – وفق مسعى دراسات هذا

الكتاب- بين مفاهيم معاصرة في حيّز العلاقة والتداخل كـ"عتبات النص" و "استدعاء الأساطير"، وبين مفاهيم قديمة كـ"السرقات المحمودة" و" تداول المعاني" و" المعارضة"، لتحقِّق للخطاب الشعري المعاصر شعريته، من خلال تأويله، بما يُبيْن عن دور هذه المفاهيم بوصفها لبناتٍ مهمَّة في بنية هذا الخطاب المتحوِّل ما بين سياسي واجتماعي وديني...إلخ،وذلك لخلق شعرياته المتباينة جمالياً، بما يكسبه حيوات شعريَّة متجددة.

وقد ضمَّ هذا الكتاب خمس دراسات؛ جاء أولاها بعنوان:" التناصُّ... المصطلحُ والقيمة"، وقد مثَّل مدخلاً نظرياً مهمّاً، من خلال محاور ثلاثة: تناول الأول؛ مصطلح التناص في رؤى النقَّاد الغربيين،ثم تناول الثاني المصطلح في رؤى النقاد العرب،ثم جاء الأخير رؤيةً تطبيقيَّةً على نصوص نقدية، من خلال قراءة نقدية لرؤى الناقدين: د. عبد الله الغذَّامي و د. محمَّد عبد المطَّلب.

أمَّا الدِّراسات الأربع الأخرى؛ فقد جاءت تطبيقيَّة؛ تقارب بين حديث المصطلحات وقديمها، من خلال تأويل خطاباتها الشعريَّة، تلاقياً مع المصطلح الحداثيّ "التناص"؛ المحمَّل دوماً- في جانب إيجابي من الإجراء والتحليل- بتحوُّلٍ لمسيرة الخطابات على النحو الذي بيّنَّاه، تحقيقاً لشعرية النصوص، ومن ثَمَّ حياتها. وقد جاءت الدراسة الثَّانية بعنوان:" استدعاء الأسطورة في قصيدة (أبيس) لحمزة شحاتة بين النَّصِّ الموازي والتلقي". وجاءت الثَّالثة تحت عنوان:"التناص وتحوُّلات الخطاب الشعريّ". وجاءت الأخيرة تحت عنوان:"تداول المعاني وشعريَّة الإيقاع (بين نصَّين)... في ضوء المعارضة والتناص".

ولعلَّ في هذه الدراسات، ما يوقف المتلقي العربيّ مع شعراءَ كبار مختلفي المشارب والإيديولوجيات، من خلال ما يطرحه خطاب نصوصهم المؤوَّل لصالح شعريتها، تحقيقاً للتناص الفاعل، في مقاربةٍ بين تناصّ المفاهيم والأفكار، تحوُّلاً للخطابات التي تحمل قناعاتٍ ورؤىً متباينة، لعلَّها تكونُ سِرّاً من أسرار خلود شعرية نصوصهم.

والله من وراء القصد

د/ حافظ المغربي

الرياض:6/1/ 2007م

E.mail: drhafiz@maktoob.com

التناص والمصطلح

تتكفل صفحات هذا الدراسة بالإبانة عن مسيرة مصطلح التناص (Intertextuality) بدءاً من ظهوره في كتابات نقاد الحداثة الغربيين، وحتى استقراره مصطلحاً منضبطاً في نقدنا العربي على مستوى الرؤى النظرية، والتطبيق على ما لا حصر لـه من النصوص التي استجابت لصدق هذه الرؤى في تمثلها للمصطلح 0

وقد جاءت هذه الدراسة على ثلاثة محاور : المحور الأول قدمنا من خلالـه المصطلح في رؤية البيئة التي أفرزته بهذا المسمى عند النقاد الغربيين، وعلى رأسهم كريستيفا وبارت ومارك أنجينو وليون سمفيل وجيرار جينيت وغيرهم، وقد اعتمدنا على أهم دراساتهم المترجمة من خلال كتاب متميز يحمل عنوان (آفاق التناصية... المفهوم والمنظور) الذي قام بترجمته الدكتور محمد خير البقاعي ، علاوة على اعتمادنا على كتاب بارت (لذة النص) للمترجم نفسه.

ولما كان النص قبل التناص هو هاجس الفكر النقدي الغربي، فقد مهدنا لعرض الرؤى التناصية برؤى الأعلام أنفسهم لمفهوم النص المهيأ للدخول مع غيره في علاقات تناصية، كانت هاديةً لتلمُّس الدقة في فهم المصطلح ومن ثمَّ استقراره .

ومن خلال المحور الثاني قدمنا رؤية نقادنا العرب المعاصرين للمصطلح وكيف تلقوه من الغرب،وما أسباب ذلك، وماذا أضافوا إليه على مستوى الرؤية ؟ ، وفي سبيل الإجابة على هذه الأسئلة ـ وغيرها كثير ـ عرضنا لعدد لا بأس به من الدراسات الجادة التي وقفت مع المصطلح وقفة متميزة، فاحصة لـه في بيئته الغربية، تستشرف من رؤاه ما يفيد في تحليل النصوص العربية بعد أن وجدت لـه جذوراً في تراثها، إذ كان من فضل المصطلح المعاصر (التناص) أن جعل هذه الدراسات تسعى إلى الارتداد للجذور تبحث عما يمكن أن يتقارب معه

في المفاهيم نقصاً أو زيادةً من مصطلحات مثل : السرقات ، الاقتباس ، التضمين ، المعارضة ... إلخ .

ومن خلال هذا المحور عرضنا في عجالة للرؤى العربية التي فقهت مبكراً في القرن الماضي ما يثيره المصطلح وبشرت به إرهاصاً، وإن لم تسمه ــ بالطبع ــ بمسماه المعاصر، وذلك من خلال عرضنا لمفاهيم عبد الرحمن شكري التي تحوم حول مفاهيمه؛ مفرقة بين السرقة سطواً على جهد الآخرين ، والتمثُّل والتوليد وغير ذلك من قضايا تصب إيجابياً في مصلحة الفهم الواعي للمصطلح.

ومع المحور الأخير وقفنا عند رؤية لناقدين كبيرين أثريا بدراساتهما على ــ مستوى النظرية والتطبيق ــ المكتبة النقدية بتحليلات تناصية واعية، وهما د0 عبد الله الغذامي و د0 محمد عبد المطلب 0 وقد جاء اختيار الباحث لهما بوصفهما نموذجين لنقاد الحداثة الذين لم يركنوا على أن يفيدوا في رؤاهما من مصطلحات ورؤى الغرب على علاتها، بل كان لهما على مستوى النظرية والتطبيق ــ بما يكشف عن حس ووعي ــ وقفات تفحص المقولات والرؤى بالتمثل المستفيد تارة وبالمخالفة تارة أخرى، بما كشف عما لا حصر له من الرؤى المتسعة والمستوعبة التي هيأت للمصطلح من خلال دراساتهما مع كثيرين غيرهما من المستنيرين؛ تربة صالحة نما فيها المصطلح وترعرع ، حتى صار في رؤية البعض ــ وقد وجد في النصوص العربية قابلية للتطبيق ــ عربياً أكثر منه غربياً ؛ وقد استوعبته في ضميرها مصطلحات مثل المعارضة والاقتباس والتضمين، وبما استوعبه مصطلح التناص نفسه في داخله من مناهج متباينة (سيميولوجية ،بنيوية،أسلوبية،تفكيكية)، بما يجعله قد يتأبى ــ على مستوى التطبيق خاصةً ــ أن يخضع لمنهج بعينه ، كما يتأبى أن يصير هو منهجاً بعينه 0

ويودُّ الباحث أن يقرر: أنه يدرك بأنه مسبوق بدراسات ما أكثرها حول المصطلح، ولكن حسبه أنه كانت له وسط الرؤى رؤية، وبين ما عرض موقف، لن يبين عنه الآن تاركاً لغيره من النقاد تلمسها ناقصةً ، أو ساعيةً نحو جادة الطريق.

المحور الأوّل : (مصطلح التناص في رؤى النقَّاد الغربيين)

النص قبل التناص والنصيَّة قبل التناصية كانَ الهاجس الأوّل في رؤى نقاد الحداثة الغربيين، بوصف النّص بنية لغوّية لها قدرٌ من قوّة الصياغة شكلاً ، بحيث تغنيه في ذاته عن البحث عمّا هو خارجه من إمدادات تقع في شَرَك ما هو اجتماعي أو سياسي؛ فيما يمكن أن يمنحه له مؤلفه؛ ومن هنا أعلن بارت مفهومه عن لذَّة النص بوصفه نسيجاً، وعن وجوب موت المؤلف ليحيا النص حراً طليقاً يمتعنا بلذّته .

فالنص في رؤية بارت " السطح الظاهريّ للنتاج الأدبي،نسيج الكلمات المنظومة في التأليف،والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً "[1] . ومعنى عبارة بارت:" ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً" تمهّد لاحترازات على مقولاته؛ سوف يعلن عنها فيما بعد في مواضع أخرى ، من ذلك احترازاً على مفهومه السابق قولُهُ: " على الرغم من الخاصية الجزئية، والمتواضعة لذلك المفهوم (ليس النص في نهاية الأمر إلا جسماً مدركاً بالحاسة البصرية، وعلى الرغم من أنه خادم عادي ولكنه ضروري ــ فإنه ـ أي النص ـ

يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية ، وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة (النص المكتوب) ، ربّما لأنَّ مجرد رسم الحروف ولو أنه يبقى تخطيطاً ؛ فهو إيحاء بالكلام وبتشابك النسيج" (2)

وفكرة جسدية النص يتوسع فيها بارت أكثر من خلال كتابه " لذة النص "، فهو يحب النص لأنه ذلك الفضاء اللغوي النادر، حيث يغيب كل" شجار"(بالمعنى الأسري والزواجي للمصطلح)، وتغيب فيه أيضاً كل مماحكة لفظية، وليس النص حواراً أبداً؛ لأنه لا يخشى الخداع ، ولا العدوان ، ولا الابتزاز، ولا أية منافسة ما بين لهجات فردية، فهو نصّ يؤسّس داخل العلاقة الإنسانية ما يشبه جزيرة ، ويبصر أن اللّذة ليست ذات طبيعة اجتماعية " (3)

إنَّ ظاهر كلام بارت أنه يعزل النص عن سياقه الاجتماعي الذي يعوق استمداد جسديته قوتها من كيانه الذاتي بوصفه فضاءً لغوياً يتجنب حواراً مع ما هو خارج سياقه من مماحكات لفظية يعوزها إياه كاتبه أو قارئه، أو بحثاً عن سياقات اجتماعية يفرضها عليه،(نفهم ذلك من اتكائه على الشجار الأسري والزواجي تفلتاً من قيود تعوق النّص). فليس فوق خشبة النّص ـ كما يرى بارت ـ مخبأ ، ! ليس وراءه فاعل (الكاتب)، وليس أمامه منفعل (القارئ)، لا فاعل ولا مفعول. النص يلغي النحوية0 " (4)

إنّ النص عند بارت جسدٌ " يمتلك شكلاً إنسانياً، لكن هل لـه صورة ، هل هو اشتقاق كبير من الجسد ؟ ... لذة النّص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة؛لأن جسدي ليس لــه أفكاري نفسها "(5). وهكذا يقف بارت بالنص بوصفه جسداً كجزيرة منعزلة تقتات من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلاً ومضموناً ؛ فاصلاً جسدية النص فكراً عن جسديته مؤلفاً ، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يغرد بالنص ليخرجه من سياقه إلي سياقات أخر خارجية ليست فيه وليس منها ، ومن خلقه هو ؛ على نحو سيري واجتماعي وأخلاقي 0

ومن هنا أيضاً يبدأ ذوبان المؤلف / الذات / الأنا داخل النّص ليكون النّص هو السيد الذي يصنع المؤلف : " هذا النّص ينتقيني بوساطة ترتيب طويل كامل لشاشات لا مرئية ولمماحكات انتقائية : بالمفردات وبالمراجع وبالقروئية... إلخ ، وهنا يوجد الآخر المؤلف ، ضائعاً في ثنايا النص 00 لقد قضى نحبه ذلك المؤلف المؤسسة، توارى شخصه المدني والعاطفي والسِّيَري ، ولم يعد شخصه هذا ، المجرد من كلّ ما لديه ، يعامل نتاجه الأدبي بتلك الأبوة الرهيبة التي تعهّد كلٌّ من التاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام بتوطيدها وتجديد الحكاية ، ولكنني في النّص أرغب على نحو ما في المؤلف : أحتاج لصورته (التي ليست تمثلاً لـه ولا إسقاطه) كما أنه بحاجة إلى صورتي" (6)

والحقّ أن (موت المؤلف)، وهي فكرة اختلف حولها بعض النقاد مع بارت؛ لا تعني كما هو واضح من الجملتين الأخيرتين في المقتبس السابق موت المؤلف لذاته، ولكن موته واجب لكي يحيا النّص بعيداً عن سطوته متمثلاً في النّص مسقَطاً عن عمد في سياقه، وكأن بارت ينعى بذلك على الخطاب الرومانسي الذي ألّه المؤلف وجعل النّص صورةً من فكره وعاطفته وتاريخه. إنَّ موت المؤلف هنا- وفي المقابل حياته- مرهونان بمدى تسلطه على سياق النّص، بما يُفرَض عليه من سياقات لا تحفظ لـه ذاتيته فيموت، أو بمدى اكتفائه بالظهور بوصفه شريكاً فاعلاً في صياغة النّص وفق تضافر بنيته النصيّة اللغوية التي تحكمها موروثاته مع غيره من لغته وأسلوبه فيحيا، ومن ثمّ أحتاج إلى صورته (مؤلفاً)، كما يحتاج إلى صورتي قارئاً ومؤولاً وشريكاً آخر لصنع نصيّة النّص.

ووفقاً لهذا الفهم يتضح كما يرى بارت في استنارةٍ؛ أن التحليل النصيّ لن يرفض جذرياً الإضاءات التي يقدمها التاريخ الأدبي أو التاريخ العام ، ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة النقدية القائلة :"إنَّ الأثر الفني مقيّد بحركة تطويرية خالصة كما لو أنه مجبر على أنْ يكون تابعاً ، ومتوافقاً مع الحالة(المدنية، والتاريخية،والعاطفية) للمؤلف الذي هو أبوه. إن التحليل النصي يفضل على هذا التشبيه بالنسب وبالتطور العضوي تشبيهاً آخر بالشبكة وبالتضافر النّصي ، والحقل المتعدد والكثيف المعالم" (7).

ولعل بارت ـ الذي أراد للنص الابن أن يقول للمؤلف الأب (لن أعيش فى جلبابك) ـ قد ترك الحرية للنّص بوصفه جسداً ونسيجاً مستقلاً حرية التهيؤ لأن يدخل في علاقات أخر ـ مهد لها في كتاباته ـ مع نصوص أخرى ستكون جوهر فكرة التناص ؛ شريطة أن يحقق النص نصيَّته قبل الدخول في علاقات جديدة،لأن كلمة النص عنده" تعني نسيجاً ، ولكننا ما دمنا نعد هذا النسيج منتوجاً وحجاباً جاهزاً يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية ، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة:"إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتنحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه". (8)

ويحاول بارت أن يتلمس نبضات جسدية النص ومفهومه لنصية النص عند غيره من نقاد العرب والغرب، فعن النص بوصفه جسداً يقول: "في حديثهم عن النص يبدو أن البحاثة العرب يستعملون هذه العبارة:الجسد الحقيقي(9)، لكن أي جسد؟ إن لنا عدة أجساد، المشرحين وعلماء وظائف الأعضاء، إنه الجسد الذي يراه العلم،ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين

والنقاد والشراح وفقهاء اللغة (إنه خِلْقة النّص) ، ولكننا نملك جسداً للمتعة مكوناً من العلاقات الشهوانية حصراً، ولا علاقة لـه بالجسد الأول : ذلك تقسيم آخر وتسميه أخرى ، وكذلك الحال في النص؛ وهو ليس إلا كشفاً مفتوحاً يحتوي ومضات الحديث ، تلك الومضات الحيوية ، تلك الأنوار المتقطعة ، وتلك الملامح المنساحة والمنضدة في النص كالبذور. "[10]

إن جسدية النص بالمفهوم الآخر هي ما يتحقق بها نصية النص عند بارت، فالجسد بمفهومه الأول الفسيولوجي يظل جسداً غير قابل للتوالد؛ فهو مقابل للنص الذي يهتم به النحاة وفقهاء اللغة بوصفه خلقه وضعية قابلة للشرح، ولكن الآخر ـ بعيداً عن عرامة التشبيه الجنسي ـ نص حي قابل للاتصال الجنسي الذي يحمل نتيجة لذلك نطف التوالد؛ مما يجعله نصاً مفتوحاً قابلاً للكشف ؛ تتقاطع فيه ومضات اللغة التي هي قابلة للانعكاس.

ويعرج بارت على كريستيفا فيسوق للنص تعريفها ـ بنبرة عرفان ـ، بما يرسخ نصيته التي تجعل جسديته بوصفه بناءً لغوياً ذا نظام من المعلومات، تدخل في علاقات داخلية تحفظ للنص جسديته، بما يجعله مهيّأً للدخول في علاقة/علاقات ما مع نصوص أخر، وذلك حين يقول: "كانت كريستيفا جوليا قد أعدت مبدئياً تعريفاً جامعاً وأصولياً للنص إذ قالت :(نعّرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة،واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو (متزامنة). هذا تعريف كرستيفا التي ندين لها بالمفاهيم النظرية الرئيسية الماثلة ضمناً في هذا التعريف : ممارسات دلالية،الإبداعية،التمعني، خِلقَة النص، تخلُّق النص، التناص"[11] 0

والحق أن معظم النقاد الغربيين والعرب ـ وليس بارت وحده ـ يعترفون لكرستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغةً ومفهوماً، وكلاهما بارت وكريستيفا ـ في هذا السياق ـ كانا من المفسحين لنصية النص أن تعبر ـ بوصفها رد فعل لمفهوم النص المغلق عند الشكلانيين الروس ـ عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجاً، وليس منتجاً وفق مفهومهما .

ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحاً هو أحد نواتج التناص (Intertextuality) المثمرة ، فالنص كما يرى بارت عن كريستيفا "إنتاجية،ولكن ذلك لا يعني أنه منتوجُ عملٍ تتطلبه تقنية النص والتصرف في الأسلوب،ولكن الساحة ذاتها التي يتصل فيها صاحب النص وقارئه:النص يعتمل طوال الوقت ومن أنَّى تناولناه: ولو كان مكتوباً مثبتاً لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارك الإنتاج" .[12]

ويفسح بارت- وفق كريستيفا- للمؤلف والقارئ لكي يلتقيا على أرض إنتاجية النص أكثر، حين يراهما شريكين، يكمل أحدهما عمل الآخر سعياً لإنتاجيته، بأنْ يبصِّر القارئ المؤلف بتأويله، وما لم يكن يراه ممكناً من الناحية التاريخية مثلا كما يوضح بارت، وبذلك تكون دوالُّ النص ملكاً لكل الناس ليس للمؤلف والناقد والقارئ فقط، بل لكلّ وفق تأويله الدوال لدلالات لا تنتهي؛ تتعدد بتعدد المنتجين لدلالة النص وفق خطابه." فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع،ويبزغ النص عندما يباشر المدوّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدّال،إما(أنْ نعني المؤلف) عندما يضمّن نصه وبلا انقطاع " جناسات"، وإما (أن نعني القارئ) في اختراعه معانٍ متلهيَّة،إنْ لم يكن مؤلف النص قد رصدها، حتى لو كان تخيلها مستحيلاً من الناحية التاريخية : أي أن الدال ملك لكل الناس ، والنص في الحقيقة الذي يعمل بلا كلل ولا ملل ، وليس الفنان أو المستهلك".[13]

وفكرة الاستهلاك والقارئ المستهلك كانت أمراً يتوجسّ منه بارت، خوفاً على النص الذي جعله بارت صوناً للذة، كما جعله مادة للعب المثمر ـ ليس فقط اللعب بمفهومه الطفولي ـ إن اللعب هنا يعني ممارسة إبداعية كاللعب بالآلات الموسيقية تثمر عن إنتاج النص،وليس إعادة إنتاجية غير فاعلة لنصوص أخرى، تصبح مقابلاً للمحاكاة بمفهومها السلبي وهذا ما سيقاومه النص نفسه ضد القارئ المستهلك إن بارت يرى" إن القراءة التي تعني الاستهلاك ليست في الحقيقة لعباً مع النص ، ويجب أن نفهم اللعب هنا بكل المعاني المتعددة للمصطلح،فالنص نفسه يلعب(كالباب ، بحالةٍ فيها ما يساعد على اللعب)،أما القارئ فهو يلعب مرتين: يلعب بالنص (معنى لعبي)، يبحث عن ممارسة تعيد إنتاجية النص، ولكن،لكي لا تقتصر تلك الممارسة على محاكاة سلبية داخلية ، (فالنص تحديداً هو ما يقاوم ذلك الاقتصار)."([14])

وإذا ما اطمأن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، وجد سبيلاً لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخرى، تثمر في إنتاج دلالته، وهذا ما استقر على تسميته بـ " التناص"، والذي يراه في صلب نظرية النص وفق كريستيفا:أن "النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل إعادة التوزيع هذه) . إن تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزاً، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص،والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، وتعرض موزعةً ـ في النص ـ قطع مدونات

، صيغ ، نماذج إيقاعية ، ونبذ من الكلام الاجتماعي ـ إلخ ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله0"(14)

ويزيد بارت مفهوم التناص وضوحاًً كما فهمه عن كريستيفا، حين يربط ربطاً واعياً بين نظرية النصً بوصفه سيداً يستدعي هوـ دون مؤلفه ـ إلى فضائه صيغاً مجهولة من نصوص أخرى ، أو من سياقات أخر يشير إليها ، وبين التناص بوصفه متصوَّراً يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى ـ وفق التناص ـ في وضع المنتج ، وذلك حين يقول :" التناصية قدر كل نص ، مهما كان جنسه ، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير : فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها ، استجلابات لا شعورية عفوية 00 ومُتصوَّر التناص هو الذي يعطي - أصولياً ـ نظرية النص جانبها الاجتماعي. فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص ، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة ، ولا بمحاكاة إرادية وإنماـ وفق طرق متشعبة ـ تمنح النص وضع الإنتاجية،وليس إعادة الإنتاج . "(15)

وفي كتابه "لذة النص"؛ يستخدم بارت لأول مرة كلمة التناص وفق فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق ، مستشهداً بالمثال الدال ، وكاشفاً عن طبيعة استحضار الحاضر للغائب في جانب اللاوعي ، مؤكداً فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجلابات اللاشعورية والعفوية ، فهو القائل : "أتذوق سيطرة الصيغ ، وانقلاب الأصول ، والاستخفاف الذي يستحضر النص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروست هي بالنسبة إليّ ، وفي الأقل ، من مرتبة المراجع ، وهي أيضاً المعرفة العلمية والخارطة الكونية لنشأة الكون الأدبي برمته 000 وهذا لا يعني أنني "مختص" ببروست : إن بروست هو الذي يحضرني ولست الذي أناديه ، إنه ليس مرجعاً حتمياً،وإنما مجرد ذكرى دائرية (محتومة) وهذا هو بالضبط التناص : استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، سواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية ، أو شاشة التلفزيون. الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة " (16)

ما طرحه بارت ومن قبله كريستيفا ومن قبل كريستيفا باختين يمثل جوهر فكرة التناص، ذلك المصطلح الذي تفرق دمه بين المناهج (البنيوية،السيميولوجية، التفكيكية)، وفق مسميات مختلفة بين التناص / التناصية / التداخل النصي / التعالق النصي / البينصية: إلخ .إن

المصطلح على هذا النحو يثير مجموعة من الإشكاليات وفق المسمى وزاوية التناول التي تختلف من باحث لآخر.

وقد تنبه مارك أنجينو في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال:"إنْ قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً (بتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأنَّ التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية ، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي ، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية ، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي ... في حين أنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً عارضاً ـ إن قبلنا ذلك ، فإننا نستطيع القول : إن الكلمة تستعصى على كل إجماع". (17)

ولكن أنجينو يراها في النهاية تؤدي كلمة السر التي استولى عليها كثيرون، لتوجه عقولهم نحو فرضيات جديدة تمحو بعض المصطلحات، وتحل أُخر محلها، مثل نقد عدد من البدائيات الموجودة في التفكير البنيوي.

أنجينو يطرح في بداية دراسته أسباب اهتمامه بكلمة التناص والتناصية، ويضعها مقدمة لفهمه الخاص لمفهوم التناصية، قبل أن يعرض لمفهوم التناص عند كثير من نقاد الحداثة الغربيين، من هذه الأسباب" وأولها بالتحديد نجاحه ، ولكي نتكلم مباشرة بمصطلحات (الموضة) نقول: لقد ترافق ذلك النجاح مع توزع ملحوظ لهذين المصطلحين عند النقاد الذين ينتسبون إلى آفاق متنوعة كل التنوع ، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي نفسها متنوعة كل التنوع ، وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة. (18)

وتتفرع عن إشكالية التنوع واختلاف السياقات التي أشار إليها أنجينو بصدد حديثه عن مفهوم التناص،قضايا ومواقف مهمة تطرحها دراسته،أولها في نظري طرحه هو لمصطلح التناص وارتباطه بمصطلح آخر هو بنية ، "فكل موضوع دراسة (إلا أن يكون عديم الشكل تماماً) ـ يقولها أنجينو باستخفاف ـ لـه بالضرورة بنية ، وبذلك كان الناس " بنيويين " دون أن يعلموا، فإننا نقول اليوم : إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، يتجذر منذ ذلك في تناص وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس لأنها لا تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية". (19)

من خلال المفاهيم التي يطرحها أنجينو للتناص في رؤية كثير من نقاد الغرب الحداثيين لا تبتعد في ـ تناص أيضاً بينها ـ عما طرحته من قبل كريستيفا وبارت وأنجينو

نفسه، ما بين مستخدم ـ على المستوى اللفظي فقط ـ لكلمة تناص أو لملفوظات أخر، فباختين مثلاً الذي تأثرت به كريستيفا في فهمه لمضمون التناص لا يستخدم كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى مما يمكن أن يكون معادلها،وإنما استخدم كلمة "تفاعلية" بديلاً لها ، واستخدم : "تفاعلية السياقات" و"تفاعلية سيمائية" و" تفاعلية اجتماعية ـ لفظية" ، وتأخذ هذه الأخيرة عند كريستبفا بشكل أو بآخر كما يرى أنجينو وضعية التناصية" (20)

ويشير أنجينو إلى أن هناك بعضاً من المشاركين في نظرية العموم قد يتلقف فكرة التناص مثل" سولرس" دون أن ينص على مسمى المصطلح ، فهو يرى أن أي نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها وتكثيف (لها) وانتقال (منها) ، وتعميق (لها)(21)0

إن "سولرس" ومثله "ستاروبنسكي" الذي يرى" كل نص هو إنتاج منتج"(22) يجعلان النص نفسه تناصاً ،أو هو قابل للدخول في علاقات تشارك في إنتاجه دون أن ينصّوا على مصطلح كريستيفا " التناص" .

وقد وُجِد من نقاد الحداثة مثل"جان بيلمن نويل" ـ كمايشير أنجينو ـ من يعترض على مصطلح كريستيفا وهو يحلل تعريفات التناصية ، إذ هو "يرفض مفهوم التناصية الذي يفتت في نظره مكونات الكتابة في لا تحديدية مجهولة ويحل محلها مفهوم ما قبل النص"(23)0 ولكنني أراه مفهوماً مبتسراً يحصر النص وفق ـ ظاهرالتسمية على الأقل ـ في بعد تاريخي يستشرف ما كانت ترجوه كريستيفا وغيرها من نقاد الحداثة ، فيما يتعلق باستشراف حاضر النص ومستقبله بوصفه قابلاً للتواصل تداخلاً مع نصوص أخرى، يكون هو مركزها لتفعيل إنتاجية النص، "لأن العمل التناصي عند كريستيفا ـ هو "اقتطاع " "وتحويل" ، ويولد تلك الظواهر التي تنتمي إلى بديهيات الكلام انتماءها إلى اختيار جمالية تسميها كريستيفا اعتماداً على باختين (1963 م)،

" حوارية و" تعددية الأصوات"(23)0

ومركزية النص التي أشرت إليها لا تعني أن يصبح النص الحاضر بوصفه مركزاً وملتقىً لعدة نصوص مجرد وعاء تلقى فيه النصوص،ولكن هذا يعني ـ ولا بد أن يعني ذلك ـ أن يحتفظ النص ـ وفق جسدية اللذة التي أشار إليها بارت ـ بخصوصية الإخصاب والتناسل.

ولعل " لوران جيني" كان أحد نقاد الحداثة الغربيين الذين وفِّقوا فى تعريف التناص

" بأنه عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها ، ويحتفظ بريادة المعنى". [25] يقول هذا عام 1976 م ، بعد ظهور المصطلح عند كريستيفا بعشر سنوات.

ولعل من أهم ما طرحه جيني في النص السابق،ما كان مدعاة لاستجابة واعية من أنجينو وتفاعل في الرؤى مع جيني، وكأنه ينقض رؤى نويل الذي جعل (ما قبل النص) مصطلحاً بديلاً للتناص،وذلك حين يرى أنجينو أن التناصية ـ كما نرى عند جيني- هي مزية للنص ، وإن الإرادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة المركزية كون الدلالة إنيّه في النص. وإن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية،التي تسمى السرقة، والمحاكاة الساخرة ، والهجاء ، والمونتاج ، والفصل ، والسخرية ، والإلصاق ، والخطية ، والمقطعية" [26]

أنجينو يتنبه بحس الناقد الواعي إلى أهمية (التناص) من حيث هو مصطلح منضبط ، يمكن به إعادة النظر في مصطلحات مثل السرقة / المحاكاة الساخرة / الهجاء 00 إلخ ، حيث يحمل مفاهيمها متوافقة في ضميره ويستوعب ما تدل عليه. والحق أن أنجينو بهذه الرؤية ، يمكن ـ كما سيتبين أكثر فيما بعد ـ أن يجعلنا بمصطلح التناص نعيد النظر فيما ورد من مصطلحات تقاربت جداً في تراثنا العربي من مصطلح التناص سواء ما كان منها جارحاً وموضوع اتهام مثل السرقات والمسخ والسلخ ، أو ما كان محايداً مثل التضمين والاقتباس والمحاكاة 000 إلخ .

وفي تغطية منه أشمل لمصطلح التناص من حيث ارتباطه بمنهجية القراءة ، يورد أنجينو اسم"بول زمتور" و"ميشيل ريفاتير". فالأول زمتور يربط بين التناصية ـ في رؤية سميولوجية تاريخيةـ مباشرة بتلك الإشارات الداخلية لحضور التاريخ،التي تشكل في الحقيقة "التاريخانية"(0[26] وفي هذا الصدد نرى زمتور" يقعّد أيضاً لممارسة المحاكاة الساخرة والتوريات والتهكم التي يهتم بها لدى قراءة النصوص القروسطية (القرون الوسطى)" [27]. أما ريفاتير فقد ربط التناصية برؤى أسلوبية وسميولوجية ، حيث تتخذ النصوص عنده ـ في مستوى نظام العلامات نصوصاً أخرى كمرجع (....) النصية لها أساس هو " التناصية " " [28])

ومما انتهى إليه أنجينو مهماً في دراسته عن التناصية أنها أنهت عهداً من الرؤية إلى النص على أنه بنية مغلقة، ذلك" لأن فكرة التناص عندما تحل الإصلاح الإنتاجي المرموق محل

الانبناء السامي،ترفض أي إغلاق للنص.لأن على كل نص أن يبدو كعمل في نصوص سابقة" 29

وينهي أنجينو مقاله بسؤال في ضمير قضية، يمكن أن تجيب عليها فيما أرى الممارسات التطبيقية ،التي سنعرض لها من خلال نقادنا العرب المحدثين 0 يقول أنجينو في حديث ناصع : " ليس القضية أن تعرف ماذا تعني "التناصية " ولكن (فيم) تستخدم؟ " وهل " جدواها هذه مرتبطة باللحظة التاريخية ؟

إن كلمة " التناص " هي مجال نقد لم ينهض تماماً بالوظيفة وبالبنيوية . لقد جاءت فكرة التناص لتبعث الاضطرابات في كل أنواع الترميمات الإبيسمتية الاتجاهية الذاهبة من المؤلف إلى العمل ، ومن المرجع التجريبي إلى التعبير " اللغوي " ومن الينبوع إلى التأثير المتلقى ــ من الجزء إلى الكل ــ من الرمز إلى التجلية ، ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع
التساؤل 0 من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية" 0 (30)

****

ويأتي جيرار جينيت في كتابه المهم " طروس "، ليغير في مفاهيم سابقة حول مفهوم التناص الذي طرحه تحت اسم "جامع النص" في كتابه السابق "مقدمة لجامع النص ". إنه في كتابه " طروس " يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلاً لجامع النص بالتعدية النصية والاستعلاء النصي للنص الذي كان قد عرفه من قبل تعريفاً كلياًً فقال : "إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"0 31

ويجعل جينيت التَّعديَة النصية تضم جامع النص بوصفه نمطاً من أنماط خمسة تضمها علاقات التعديَّة النصية(32)،نجملها فيما أطلق عليها جينيت:التناصية، الملحق النصي ، الماورائية النصية، الجامعية النصية، الاتساعية النصية .

إن جينيت بهذه الأنماط الخمسة يحاول أن يرصد كل ما يتعلق فيه نصٌ بنصوص أخرى، دون أن يتفلت وفق هذا المفهوم أيٌّ من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص أخرى، في مقابل لزومه ــ إذا صح هذا

المصطلح النحوي والبلاغي أيضاً ـ حالة من الانغلاقية أو الانحسار، كما أشار جينيت نفسه، وقد أتى جينيت في عرضه لخمسة الأنماط بمفاهيم واعية لما أسماه بالتَّعدية النصية ، وإن ظلت في النهاية على نحو أو آخر ـ أو على الأقل بعضها ـ أصداء لفكرة التناصية في مفاهيم أخر على نحو ما سيتبين .

فعن النمط الأول "التناصية" ، يعرِّفه جينيت بعد أن يرجع الفضل في تسميته لكريستيفا" بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية،وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي للنص في نص آخر"[(34)] ،ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أفق التناص ليجعله متقارباً مع مفهوم "الاقتباس"، مقارباً بينه وبين شكلين آخرين هما : السرقة والإلماع .فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحاً وحرفية ، حيث يوضح المقتبس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد . أما السرقة فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية ، ويلاحظ من وصفه للسرقة بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم .أما الإلماع فهو أقلها وضوحاً وحرفية ، وهو في رؤية جينيت: " أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدي آخر ، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته ، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه". [(35)]

أما النمط الثاني ، " الملحق النصي " فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة ، المدخل ، الملحق ، التمهيد 000 إلخ [36] 0 كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت " ما قبل النص " المسودات الملخصات والمخططات المتنوعة [37] 0

ويصف جينيت الملحقية النصية في النهاية أنها منجم أسئلة بلا أجوبة،وكأنه يحفز محللي النصوص ـ وفق منظومة التناص ـ أن يتنبهوا لأهميتها . والنمط الثالث من أنماط التعالي النصي، وهو ما سماه جينيت الماورائية النصية فهي عنده " العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصاً ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه" [38] 0

أما نمط "الجامعية النصية" ، فهي علاقة خرساء تماماً ، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي (مثبت) : كما في شعر ، محاولات ، رواية الوردة 000إلخ . أو هو في الغالب مثبت جزئياً : كما في التسميات : رواية ، قص ، قصائد 000 إلخ ، التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص"[39] 0

وتبين فاطمة قنديل عما يعنيه جينيت ـ بما ترجمته هي بـ "جامع النصية" ـ على أنها هذه الإشارة التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه " أفق توقع " جنس النص ، هل هو شعر ، أم رواية ؟ 000 إلخ (40)

أما النمط الأخير " الاتساعية النصية "، فقد عده جينيت ـ وأعده معه كذلك ـ أهمها جميعاً، لأنه فيما أرى جوهر عملية التناص،الذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر، وقد سمَّاه: "المتَّسِع"،والآخر وهو الغائب وقد سماه "المنحسِر" ، وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتسع والمنحسر ، بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.

ويعني جينيت بـ"الاتساعية النصية" كل علاقة توحد نصاً B (اسمه النص المتسع) بنص سابق A اسمه طبعاً ، النص المنحسر، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح، وكما نرى من الاستعارة "ينشب أظفاره" ومن التحديد السلبي ، فإن هذا التعريف مؤقت 0 [41]

وينهي جينيت حديثه عن الاتساعية النصية بما يجعلها بعداً عالمياً، يجعل النص الأدبي ـ كما يرى د0 البقاعي مترجم الدراسة ـ تصب في الثقافات والأفكار التي لا يستطيع مؤلفه أن يكون بعيداً عنها،ومن هنا يأتيه البعد العالمي [42]. وفي هذا يقول جينيت عن مدى مرونة مصطلح "الاتساعية النصية" :"إن الاتساعية النصية هي – بداهةً- بعد عالمي (بدرجة مختلفة للأبد) ليس هناك عمل أدبي لا يستدعى بدرجة مختلفة وحسب القارئ ، بعض الأعمال الأخرى ، وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية ... بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر،أو أن يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة لغيرها0" [43]

وترى فاطمة قنديل ـ وأنا أميل إلى رأيها ـ أنه برغم أن جيرار جينيت في هذا الجدول التصنيفي يضع لنا حدوداً جامعة مانعة للعلاقة بين النصوص، كما يرى بعض الباحثين ، فإن هذا الجدول التصنيفي لـه مخاطره أيضاً التي قد توقع الباحثين في مزالق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص لهذه التقسيمات ، ولقد كان جينيت نفسه منتبهاً إلى مزالق هذا التصنيف، فنراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد فقد يكون بالعنوان وهو ما يرجع إلى مابين النصية (ترجمها البقاعي في الدراسة التي معنا الملحق النصي) تناص مع نص آخر ـ وقد يفسر الكاتب عمله في حوار لـه

فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى الـ "مابين نصية" نصاً شارحاً (الاتساعية النصية) 000 إلخ [044]

****

طرحنا في العرض السابق ما دار حول مصطلح التناص عند أهم نقاد الحداثة ـ وإنْ لم يشملهم جميعاً بالطبع ـ، من حيث الرؤى والقضايا والمواقف والإشكاليات حول المصطلح من الناحية النظرية، وقد مثلت هذه المفاهيم مرجعية مهمة لكل نقادنا العرب الذين تناولوا المصطلح بين الرؤية والأداة على مستوى التنظير وعلى مستوى التطبيق وهو الأهم في رأيي لأنه الكاشف الحقيقي عن ذوبان المصطلح فكراً وتنظيراً وإطاراً في قدرة نقادنا المتميزين ـ كما سنعرف لاحقاً ـ على تحليل النصوص التي لعب التناص فيها دوراً فاعلاً بوصفه مصطلحاً احتضن واستوعب في ضميره مناهج متباينة لا منهجاً واحداً، يمكن أن تكشف عنها مرامي التحليل النصي، الذي يمكن أن يهذب وفق التناص ـ عن طريق القراءة المستعيدة ـ في وعيٍ وحسٍّ ـ نصوصاً من تراثنا وصفت في ألفاظ جارحة بالسرقة ، والسلخ ، والمسخ ، والإغارة ...، فنكشف عما يمكن أن تخبئه من شعرية مهدرة.

المحور الثاني : (مصطلح التناص في رؤى النقاد العرب)

يحاول الباحث في هذا المحور أن يقف عند عدة رؤى ومواقف قبل أن يدلف إلى عرض رؤى نقادنا العرب المحدثين والمعاصرين يأتي في مقدمتها عرض سريع لمفاهيم في تراثنا النقدي حول مصطلحات تقاربت فهماً واستيعاباً وتطبيقاً مع المصطلح المعاصر(التناص)،ثم يأتي من هذه القضايا ما يتعلق بإرهاصات الفهم الواعي لما دار حول المصطلح- رؤىً وتطبيقات ـ عند نقاد العصر الحديث في القرن الماضي ، وإنْ لم يسمُّوا أو يقننوا رؤاهم وفق المصطلح الحداثي " التناص " دائرين ـ على مستوى الشكل ـ حول مقولات تراثية قديمة ،كالأخذ والسرقة والاحتذاء والتمثل ... إلخ .

****

على الرغم من أن النقد العربي القديم حتى عبد القاهر الجرجاني - مقارنةً بحركة الإبداع في كل فنون القول وخاصة الشعر- لم تكن علي شيء عالٍ التميز من استبطان النصوص وتحليلها بما يبرز روعة جمالها ورفعتها صياغة ومعنى؛ فإن وعي بعض النقاد وذوقهم كان هاديهم أحياناً إلى نظرات مستنيرة لا تتعصب لرأى واحد. ويهمنا في هذا الصدد ما دار حول باب السرقات في كتب هؤلاء النقاد القدامى وما استوعبه من عشرات المسميات كالسلخ والمسخ والتضمين والاقتباس والإغارة والانتحال ... إلخ .

لعلنا أدركنا أنْ مفهوم التناص في النقد الحداثي الغربي قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقت وغائب حاضر؛ يستشرف آفاق التلاقي مع أخرى في ضمير الغيب فيما تخبئه قريحة المبدعين، بما يثمر في إنتاج وإعادة إنتاج كلٍّ لدلالات تؤدي إلى شاعرية النص وشعريته. وإذا كنا قد أدركنا فوق كل هذا؛ أنه ليس ثمة نص ـ وفق رؤى جينيت آخر من استشهدنا به ـ بمنجاةٍ من الاتساعية النصية التي يستدعي فيها نص نصاً أو نصوصاً أخرى بدرجات متفاوتة وفق القارئ؛ فإنني وفق هذا أسوق من تراثنا نصوصاً واعية ودالة وجامعة أوردها الحاتمي في حلية المحاضرة،يمكن أن تبين ـ وتجيب على المسكوت عنه ـ عن أمر العلاقة بين التناص وكل ما دار من مصطلحات في باب (السرقات والمحاذاة).

يقول الحاتمي:" وسمعت أبا الحسن عليّ بن أحمد النوفليّ يقول: سمعت أحمد بن أبي طاهر يقول : " كلام العرب ملتبس ، بعضه ببعض،آخذ أواخره من أوائله. والمبتدع منه

والمخترع قليل ، إذا تصفحته وامتحنته 0 والمحترس المطبوع بلاغةً وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس وتخلَّل طريق الكلام ، وباعد في المعنى ، وأقرب في اللفظ ، وأفلت من شباك التداخل ، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد" 0[46]

ويورد الحاتمي نصاً آخر يزيد سابقه نصاعةً فيقول:" قال : وقد رأينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب ، ولا يروي ، ولا يحفظ ، ولا يتمثل ، ولا يحذو ، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله،ولا يسلك إلا طريقة قد ذُلِّلت له 0 وقد ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره ، فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه. وقد قال أرسطاطاليس: (من البلاغة حسن الاستعارة) ، ولو نظر ناظر في معاني الشعر والبلاغة ، حتى يخلص لكل شاعر وبليغ ما انفرد به من قول ، وتقدم فيه من معنى ، لم يشركه فيه أحد قبله ولا بعده ، لألفى ذلك قليلاً معدوداً ونزراً محدودا" .[47]

إن نظرة مستوعبة لما أورده الحاتمي في النصين السابقين، يمكن أن تكشف عن وعي بمفاهيم تقاربت إلى حد التشابه من متصورات نقاد الحداثة الغربيين، مع ما جاء في النصين حول قضايا مثل: " التناص تداخلاً قدر كل نص" ، "التناص يتم بوعي وبغير وعي "

فحول القضية الأولى، ترى مصداقية ما يطرحه النصين من خلال ألفاظ وعبارات ابن أبي طاهر عن كلام العرب الملتبس بعضه ببعض والآخذ أواخره (النص الحاضر / المتسع / المفتوح) من أوائله (النص الغائب / المنحسر / المغلق)، وكذلك يدعم هذه القضية متصوَّر أن ابن أبي طاهر: عن أن هذه الحالة من الأخذ (بمعناه الإيجابي) لا يسلم منها أحد من المتقدمين والمتأخرين،إذا ما قارناه برؤية جينيت للاتساعية النصية من حيث هي بعد عالمي للأدب وأنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة ، وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى، والقارئ في نص ابن أبي طاهر هو ذلك المتناص / المتداخل بكلامه في كلام غيره مهما كان محترزاً في مغايرته للصياغة لفظاً ومعنى،وكأن التناص يشملهما معاً حلاً لمشكلة التداخل / التناص لفظاً ومعنى 0

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نقف وقفة تدبر ومقارنة ومقاربة عند وصف ابن أبي طاهر لعمل الأديب بعبارة: " وأفلت من شباك التداخل". إن لفظة "شِبَاك" تحيلنا إلى متصوَّر بارت للنص بوصفه نسيجاً منتجاً تذوب فيه ذات المبدع كالعنكبوت يذوب في عكاشه / نسيجه / شباكه ، أو على حد تعبير بارت: " تنحلّ الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب في عكاشه"، فكما أن قدر الأديب مهما حاول عند ابن أبي طاهر ألا يفلت ـ في نصه شكلاً

ومضموناً ـ من شباك تداخله مع نصوص أخرى ، فكذلك قدر المبدع عند بارت ، ذاته ستنحل وتذوب في نسيج عمله / صياغته؛ على نحو يعد به نصه قابلاً للتداخل مع أنسجة أُخَر 0

وأما عبارة " التداخل " التي كانت أساساً لفكرة التناص عند الحداثيين الغربيين فإنها لا تبتعد مفهوماً عند ابن أبي طاهر صاحب النص الغائب ـ الذي يحق لنا أن نصفه بالاتساع أيضاً ـ عنها عند جينيت وغيره بوصف نصه حاضراً ، حيث إن مفهوم التداخل عندهما يدور حول آخذ اللاحق من السابق ، والآخر من الأول ، والمتأخر من المتقدم 0

إن مفهوم الاتساع النصي عند جينيت على هذا النحو يمكن أن يلغى فكرة نصين أحدهما سابق والآخر لاحق لأن اللاحق يمكن أن يكون سابقاً لغيره ، كما أن اللاحق يمكن وفق هذه الرؤية أن يوسع من أفق الرؤية بما يفجر دلالات غائبة في السابق ، وهذا من مقدرات قراءة النص الجميلة التي يمكن أن تطرحها فكرة " التناص " إضافة إلى مفاهيم قديمة كالسرقات في وجهها السلبي 0 فهل يحق لنا وفق مفهوم التناص في جانبه الذي يتم من الأديب بلا وعي ـ وهو ما سنبين عنه في الفقرة القادمة ـ أن نعد بارت وجينيت متناصين / مستدعيين لنص أبي طاهر صاحب السبق في طرح مفهوم التداخل والممارسة الاتساعية للنص ؟؟

أما مفهوم الوعي بالتناص / التداخل فتستطيع تلمسه من زاوية المتلقي من قول ابن أبي طاهر " إذا تصفحته وامتحنته " ، ومن زاوية المبدع نفسه أو الأديب ، فستوقفنا عبارة مثل : لا يسلم أن يكون كلامه آخذ من كلام غيره ، وإن اجتهد في الاحتراس 000 إلخ 0

أما مفهوم اللاوعي للتناص فنقف عليه واضحاً في النص الثاني حيث لا وعي الأعرابي الأعرم الذي لا يقرأ ولا يكتب ، ولا يروي ولا يحفظ ، ولا يتمثل ولا يحذو غيره ، ومع ذلك يأتي كلامه موافقاً لكلام غيره وطريقته في القول كطريقته ، ولعل هذا يكشف عن وعي سايكولوجي مبكر لفكرة اللاوعي الجمعي التي تحدث عنها يانج تلميذ فرويد ، وفكرة اللاوعي في التناص طرحها جينيت نفسه وهو يتحدث عن التعدية النصية 0 يقول ليون سمفيل مترجماً جينيت : "تخص التعدية النصية ، في أعلى درجاتها ، الجانب العالمي من الأدبية ، ما يضع نصاً في علاقة مع نصوص أخرى ، بطريقة واعية أو غير واعية" [47] 0

والنصان اللذان أوردهما الحاتمي يثيران بوضعيتهما أسئلة مهمة ، إذ جاءا مسبوقين بنص واحد قبلهما أسفل عنوان تحت مسمى "فصل السرقات والمحاذات" ، ولهذا وفق ما أطلق عليه جينيت الملحق النصي الذي يشمل العناوين والهوامش وغيرها دلالته الخاصة ،

ولأنه كما يقول جينيت مخزن أسئلة بلا أجوبة ، فسأحاول أن أجيب من خلاله على سؤال محير ، إذ ما دلالة ما قاله النصان اللذان أوردهما الحاتمي مقارنة بالعنوان ؟ ، خاصة إذا ما أدخلنا في المقارنة النص الأول الذي يقول فيه الحاتمي تحت عنوان " السرقات والمحاذات " : "هذا فصل أودعته فقراً من أنواع الانتحال والاختزال ، والاقتضاب والاستعارة ، والإحسان في السرق ، والإساءة والنظر والإشارة ، والنقل العكسي ، والتركيب والاهتدام ، والسابق واللاحق ، والمبتدع والمتبع ، وغير ذلك مما يفتقد الأديب المرهف إلى مطالعته 0 وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها ، ولا علمت أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها" [48] 0

لو قارنا هذا النص بالعنوان من جهة، ثم بالنصين اللاحقين اللذين حللناهما ـ عاليه ـ من جهة أخرى ، لأدركنا أن الحاتمي أورد في النص الأول كل ما يقتضيه ما جاء تحت العنوان الكبير والمصطلح الأكبر (السرقات) من مصطلحات تعورف على وضعيتها مثله، من حيث جمع شتاتها ومتفرقها لتسهل على الأديب المرهف مطالعتها، مفرقاً برهافته هو وذوقه ـ بما لا يسبقه إليه أحد ـ بين أصنافها، وكأن ما يفعله الحاتمي في هذا الباب من قبيل ما تعورف على وضعه واجباً ،وإثباته بنصه مصطلحاً أولاً ، ثم التفريق بينهما ذوقاً بعد ذلك، وإن لم يكن هذا بالضرورة يوافق هواه 0

لو قارنا بين هذا النص والعنوان في النصين اللاحقين لأدركنا اتساع رؤية "شباك التداخل"، لتشمل كل ما جاء ظاهره التناقض بين مسميات المصطلحات الجارحة كالانتحال والإساءة من جهة، والحيرة التي مبعثها التوفيق بين متناقضين متداخلين؛ يتراوحان بين الإعجاب والدونية مثل "الإحسان في السرق" من جهة ثانية، والحيادية مثل " النقل والعكس " ، " والسابق واللاحق " " والمبتدع والمتبع" من جهة أخيرة ، وكأن المسكوت عنه أن شباك التداخل / التناص، يمكن أن تشملهم جميعاً ، والمعوَّل عليه في الكشف عن ردئ التداخل من جيده ، هو من أسماه الحاتمي "الأديب المرهف".

والحق أن كثيراً من النقاد القدامى كانوا مسئولين إلى حد كبير عن القعود بكثير من النصوص التي جعلوها من قبيل ما أسموه بالسرقات المذمومة في مقابل المحمودة أو ما أسموه بالإحسان في السرِقِ ؛ عن أن تستشرف آفاقاً من التحليل التناصي الواعي لتكشف عن الفارق بين مصطلحاتهم المتباينة حيناً والمتناقضة حيناً آخر، ولعل هذا ما يفرق جذرياً ـ قضايا ومواقف ـ بين مصطلح التناص الحداثي، ومصطلحات تراثيَّة كالسرقات والمحاذات 0

من هذه الإشكاليات أن اهتمامهم انصبّ على المؤلف بوصفه سارقاً ومن ثم محاولة إثبات السرقة عليه في محاولة إنقاذ النص المسروق وصاحبه، وقد أوقعهم هذا في شيء من التناقض ، حين شرعوا في عزو البيت المسروق لأكثر من شاعر، فالشاعر (أ) – مثلاً- يسرق من الشاعر (ب) ، ثم يكتشفون أن الشاعر(أ) سرق من الشاعر (ج) المسبوق زمناً بالشاعر (ب) الذي قد لا يذكرونه على هذا النحو سارقاً من (ج) ... وهكذا ، مما أقعدهم بهذا الصنيع عن اكتشاف دور التناص، كما يفعل نقادنا العرب المحدثون في إنتاج دلالة النصين الغائب والحاضر واعتصار شعريتهما جمالياً بما يمنحهما ضمن نظرية السياق حيواتٍ جديدة من الدلالات،في إنقاذ لشعرية مهدرة ، وتلقٍ جمالي مبتسر. ومن هنا جاء حرص نقاد الحداثة على موت المؤلف أولاً بحثاً عن نصية / شعرية النص، بوصفه رد فعل يحيا به النص بتعدد المنتجين لخطابه الأدبي، خاصة بعد أن تسلَّح بمناهج نقدية استوعبها التناص نظريةً وتحليلاً،كالأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية، بما يعطي فرصة لهؤلاء المنتجين / النقاد / المتلقين لأنْ يعيدوا اكتشاف قدرة الذات / الأديب المبدعة، وذواتهم الناقدة المؤولة 0

وقد ألقى كل ما سبق من ظلال التناقض على نقاد القرن السابق حول مصطلحات تدور مع السرقة بمعناها المذموم إغارة وسلباً وانتحالاً،والسرقة المحمودة اقتباساً وأخذاً وتضميناً؛ بما جاء إرهاصاً مصدره الذوق المرهف في الإحساس بما يطرحه في فهم واعٍ مصطلحُ التناص الحداثي، وكانت البداية للإرهاص مع رواد من سمُّوا بمدرسة الديوان0

****

يقول عبد الرحمن شكري في معرض رده على القضية المثارة حول سرقات المازني عمداً بالمفهوم المذموم للسرقات سطواً وإغارةً على الشعراء الغربيين:" فالعالم الماهر يخرج من الجيد جديداً، ولكن العبقري يخرج أيضاً من الردئ جيداً. وبعض القراء يقئ على صحيفة ما قد قرأه بدل أن يخرج من أزهار ما قد قرأ شهداً ، وهذا الفرق بين العبقري وغيره من الناس.إن المضطلع بآداب لغة من اللغات لا بد أن يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر،وإنك إذا أدمنت قراءة المتنبي مثلاً علقت بذهنك بعض معانيه،وأما المعيب فهو أن يأخذ الشاعر المعنى عمداً .أما إثبات العمد فليس من الصعوبة بمكان،فمن مظاهر تعمد السرقة دقة النقل والأخذ،لا المشابهة والتوليد.فإن المشابهة والتوليد لا تعدُّ سرقة ومنها ـ أي السرقة ـ تسلسل المعاني كما في الأصل، لكثرة المتشابه وعجز الشاعر عن الابتداع والتوليد." 49

إن نص شكري يعد أرضاً يصطلح عليها ـ وفق زاوية التلقي،بوصفه نصاً واعياً ـ رؤى النقاد القدامي المتناقضة لمصطلحات السرقات بين محمودة ومذمومة، وهو يشي في الوقت نفسه بإرهاصات قُنَّنت بعده عند نقاد الحداثة الغربيين في مصطلح التناص. ومع الرؤيتين يمكن أن يترسَّخ في الأذهان أن شكري يفرق بين السرقة التي اتسع مفهومها في عصره إلى السطو عمداً وتسفلًا على جهد الآخرين ونسبته إلى من سرقوا ، وبين تمثُّل جهود الآخرين وإخراج من جيدهم إن كانوا ماهرين جديداً ، ومن رديئهم إن كانوا عباقرة جيداً 0

ومع هذين الصنفين، يمكن وفق مفهوم السرقات قديماً أن نعزو الصنف الأول من متعمدي السرقة دقة في النقل والسطو والأخذ إلى ما أسماه القدامى معيباً "بالاصطراف"، " وهو صرف الشاعر إلى أبياته ، وقصيدته بيتاً أو بيتين ، أو ثلاثة لغيره ، فيضيفها إلى نفسه ويصرفها عن قائلها" 0(50) ونعزو الصنف الثاني الذي مثل له شكري بإدمان قراءة المتنبي ثم علوق معانيه بالذهن ليخرج من جناه شهداً ، بما أطلق عليه النقاد القدامى " تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما " ، حيث " يبرز الثاني معنى الأول في عبارة مرهفة فيتكافئ إحسانهما فيه... سواء المتبع والمبتدع تكافؤاً لا يخفى على من يعرف أسرار الكلام" (51).

أما وفق الرؤية التناصية التي أرهص بها نص شكري؛ فيمكن وفق الصنف الأول أن نعزوه إلى الاقتباس الذي تحدث عنه جينيت أنه " أقل أشكاله وضوحاً وشرعية "، وأما الصنف الآخر الذي جعله شكري في دائرة المشابهة والتوليد ممثلاً لـه بجني الشهد؛ تمثلاً لما يلصق بالذهن معنىً من شاعر كالمتنبي، فهذا ما يكاد يتقارب مع تعاريف كريستيفا للتناص حيث" يتكون كل نص كموازييك من الاستشهادات، كلُّ نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر" (52). وهكذا يأتي نص شكري متلاقياً مع رؤية الحداثة حول ما يثيره ـ مفهوماً ـ مصطلح التناص، لينمَّ عن وعي بالفرق بين التمثل لما نقرأ وإعادة إنتاجه؛ حيث يجتني بعض ما يقرأ من المعاني والخيالات من غير أن يشعر بما ترسَّب في لا وعيه، كالنحل يمتص ليخرج شهداً، لا كاللص الذي يقئ ما سرقه طعاماً خبيثاً على صحيفة ما قد قرأ . إن إرهاصات الفهم بمصطلح التناص دون مسماه عند النقاد العرب في بدايات القرن الماضي،كان شبيهاً بالإرهاص بالمصطلح في بيئته الغربية فما كانت مقولة مثل :" ما الأسد إلا مجموعة من الشياه المهضومة " عند واحد من نقاد الغرب سوى إرهاص آخر بمصطلح التناص .

****

وقد احتفى نقادنا العرب المعاصرون بمصطلح التناص كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب ككريستيفا وباختين وبارت وريفاتير وأنجينو وغيرهم، وراح أكثرهم من الواعين والهاضمين تمثلاً لتراثهم يبحثون عن جذوره فيه، ويحاورون بها شكلاً ومضموناً،تنظيراً وتطبيقاً؛ رؤى التناص المعاصرة،فجنوا من ذلك لشعرية الشعر وأدبية النص ــ رغم اختلافهم فيما بينهم طرحاً وفهماً ـ ما أثرى الساحة النقدية ببحوث مهمة.

ولكن قبل عرض رؤاهم في عجالة واختصار غير مخلٍّ نود أن نجيب من خلال طرحهم على أسئلة منها : لماذا احتفوا بالمصطلح ؟ وما الذي فهموه منه ؟ وماذا أضافوا إليه ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها يحسن أن نذكر أن نقادنا العرب المحدثين وجدوا في المصطلح كما ألمحنا من قبل من حيث هو مفاهيم تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات مثل: الاقتباس والتضمين والمعارضة وتداول المعاني،وما يدخل في باب السرقات من أفكار كالمواردة وتكافؤ المتبع والمبتدع ، كما أنهم وجدوا أنَّ في مصطلح التناص ما يمكن أن يفعّل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد أن ماتت، أو كادت أن تموت في الذاكرة وفي كتب من حكموا عليها من القدامى بالموت لأنها مسروقة، فطفق المعاصرون يحللون ـ وفق منظومة الاستدعاء النصي في عملية التناص ـ هذه النصوص الغائبة ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبناتٍ تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات.

ولقد نعى بعض نقادنا العرب المعاصرين الطريقة التي تم بها التعرف على مصطلح التناص في البيئة العربية، واتخذت آراء بعضهم ـ كما هو الشأن في التعامل مع كل وارد من مفاهيم غربية ـ شيئاً من التعميم والتوسع في الأحكام ، وجاءت آراء البعض الآخر متسقة الفهم وموضوعية في الطرح والإبانة عن الإشكاليات.

فمن قبيل التوسع في الأحكام ما يقول به أحمد المديني بين يدي ترجمته لمقال أنجينو تحت عنوان:" مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد"، حيث يرى "أن الخطاب النقدي العربي لم يعرف بهذا المصطلح إلا مؤخراً ، وفي بعض المستويات الجامعية المحددة ، ومعرفته تمت ، من أسفٍ ، بكثير من الابتسار والخلط ، عدا أن استعماله أحياناً لا يخضع لأي ضابط استاطيقي أو فكري، وهذه ظاهرة ملحوظة في أغلب المناهج والمفاهيم الجديدة التي انتقلت إلينا عن النقد الجديد والعلوم الإنسانية المتطورة التي لم يعد من الممكن إهمال الاتصال بها، ولكن التي تتطلب في الآن عينه إدراكاً معرفياً دقيقاً ومنتظماً ، وربطاً محكماً بين أواخرها

وأوائلها ، أدواتها ومناهجها، ومفاهيمها ومنها اليوم ، بصورة خاصة التناص كمفتاح لقراءة النص ، لفهمه، لتحليله ، لتفكيكه وإعادة تركيبه ، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب."(53)

المديني يطرح المشكلة في نظره دون أن يقدم دليلاً على تلقي المصطلح بابتسار وخلط ، ودون أن يدلل أيضا على أن استعمال النقاد العرب لـه كان دون ضابط فني أو فكري، ثم أطلق في توسع للأحكام ما يدعم نفيه للجانب الفني والفكري عن وعي هؤلاء النقاد؛ حين جعل هذا

(ظاهرة) ملحوظة في أغلب المفاهيم التي انتقلت إلينا من النقد الجديد (لم يقل الحداثي). وأحسب أن ظهور المصطلح في فكرنا النقدي مؤخراً؛ لا يجعل ذلك مدعاةً لأن يصبح القصور في فهمه ظاهرة ، يمكن أن نجد لها علاجاً في مقال أنجينو الذي ترجمه المديني ؛الذي يذكر بناءً على رؤاه السالفة أنه" لهذه الغاية وسعياً لوقف نزيف التشويش ولو في نطاق محدود اتجهنا إلى العناية بهذه المادة مقترحين على القارئ هذه الدراسة الوافية،والدقيقة عن التناص،تحقق في الأصل ، تستقرئ التطور ، وتتثبت من تبلور المفهوم ومراحله ، وتسائل وتطرح جملة من الفرضيات حول شتى التحولات التي عرفها." (54). ولكن هل سيحل نص أنجينو ــ المنقول إليهم ترجمةً ـ مشكلة مزمنة في فكرهم غير المستوعب لكل وارد وهو ما قد لا ننكر بعضه ؟ .

أحسب أن أبلغ رد على كلام المديني عرض أهم الأفكار والرؤى التي أثرت مفهوم التناص ليس على مستوى الرؤى فقط، وإنما على مستوى الأداة تطبيقاً دون أن نعيا فكرياً أو فنياً عن تلمس دور المصطلح وفق علاقته بمصطلحات قديمة في إنتاج المعنى والدلالة،وفهم استراتيجيته وفق هذه الرؤى التي كانت بحق مستنيرة رغم تباين الزوايا والمنظور.

****

حاولت كثير من الدراسات التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الربط بين مصطلح التناص ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين وتداول المعاني والمعارضة، بما يفعّل التواصل الفكري بين القديم والحديث، وربما اتَّضح سبيل ذلك أكثر من خلال تأويلنا تحليلاً لبعض النصوص في الدراسات القادمة من هذا الكتاب.والنقاد العرب المعاصرون بإسهامهم هذا حاولوا جميعهم تقريباً الاستنارة برؤى النقاد الغربيين الذين ذكرنا أسماءهم ورؤاهم في المحور الأول ، ولسنا بحاجة ـ على الأقل في هذا المحور ـ أن نشير إليهم عبر كتاباًتهم التي سوف نحيل القارئ عليها ، إنما الأهم عرض رؤاهم المستنيرة ، مقتصرين على عرض الجانب

الرؤيوي حول فكرة التناص رغم إسهامهم المحمود على مستوى التطبيق تحليلاً وفق منظومته إنتاجاً للمعنى ، مرجئين الوقوف مع نماذج تطبيقية على نصوص نقديَّة – من قَبِيْلِ تقد النقد- من خلال المحور الأخير من هذه الدراسة، ونحن نتناول رؤى كل من د0 عبد الله الغذامي، والدكتور محمد عبد المطلب تنظيراً وتطبيقاً.

****

في دراسته عن فكرة السرقات ونظرية التناص يربط د.مرتاض بين الفكرة القديمة "السرقات" ، والنظرة الحديثة " التناص " عبر تساؤل مهم إذ " ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية ؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص؟أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص " (55). يطرح د0 مرتاض سؤاله بعد أن يقرر أن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا التخاذل والعقوق عن الكشف عما يسكنها من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية 0(56)

وينعي د.مرتاض رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين ووقوفهم السطحي عند القشور،حين يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر،خاصةً إذا كان كبيراً ، مما جعلهم ينشغلون عما أكمله الحداثيون من جهد للكشف عن جماليات النص." ولعلّ مباشرية الشعر العربي – فيما يرى د.مرتاض – ووضوحه إلى حدّ السطحية، في بعض الأطوار،من العوامل التي أغرت النقّاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك ، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن0"(57)

وقد طبق د. مرتاض هذه الآليات على نص / بيت اتهموا فيه المتنبي بالسرقة من أبي الشيص، ثم ربطوا البيتين المسروق والمسروق منه ببيتين لأبي نواس 0(58) فأيهما السارق وأيهما المسروق منه ؟." فهل إذن مثل هذه الأمور....مما يفيد في النقد ويثمر في الإبداع ويخصب". (59) ،ومما يقرره د. مرتاض مهماً في بحثه رابطاً بين فكرة السرقات في إعادة لرؤيتها باستنارة ، ونظرية التناص : "أنَّا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المساءلة وسواها أيضاً كثير لا يتأتى إلا أن نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية. حقاً إن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته

كريستيفا ، وورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد" (60).

وقد حاول د. مرتاض في موضع آخر من بحثه أن يقرب إلى القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعي هذا التقارب."فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف : اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما ، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً"(61).

أما التناص" مع التسامح في التعريف والتبسيط في التعبير أيضاً،هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان قد التهمها في وقت سابق ما، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه. وإذا "كان السيميائيون يعتذرون للمبدعين في عملية التناص بحيث يبيحون لهم إقامة نصوص على أنقاض نصوص أخرى معروفة الصاحب، فإن الشعراء العرب،هم أيضاً، يعترفون بأنهم كانوا يأخذون صراحةً في تقديمهم ممن تقدمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين" (62) . واضح في تعريفَي د. مرتاض إفادته من موروثه القديم ورؤى نقاد الغرب، ولكن لا بد أن نقرر ونضيف أن التناص كان يتم بوعي أو بغير وعي.

****

ولم يكن د. مرتاض وحده الذي يربط بين مصطلح قديم كالسرقات ،وحديث كالتناص . فالدكتور عبدالله التطاوي في بحثه "المعارضات الشعرية..أنماط وتجارب"،يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات الشعرية بوصفها شكلاً نشأ في أصله في أحضان الشعر العمودي، والتناص كمنجز حضاري وشكلي نضج فهماً واستيعاباً مع شعر التفعيلة، وكأن د. التطاوي يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين القديم (معارضة) والحديث (تناص) ـ إلى جانب الرؤية التاريخية ـ بعداً فنياً شكلاً ومضموناً، يمكن أن يتجلى فتوحاتٍ في قراءة النقاد بين نصين متعارضين أحدهما يستدعي الآخر وإن اختلفت أشكالهما، وهذه نقطة قد نزيدها توضيحاً من خلال دراسة قادمة ،في هذا الكتاب.

نلمح ما سبق من قولـه:" فإن شئنا طرح الظاهرة ـ يعني المعارضات ـ من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها، وطبائع صورها، فربما كانت

(التناصية) كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث، مما يجعله قريباً إلى الأذهان، باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث (المعارضات) وإن كان الأمر يظل مقبولاً ، لأنه لم يصل بحال ، إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين ، فكلاهما شعر، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودي القديم ، وبين الحر المعاصر" (63). ويزيد د.التطاوي العلاقة بين المعارضة والتناص ــ ومعهما الاستشهاد ــ وضوحاً حين يتكئ على ما اتكأ عليه النقاد الغربيون من كون النص إنتاجاً يسهم في التناص، بل إنه يجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره، حتى يعتد بهما في إنتاج معنى النص ودلالته ، وإلا فلن يكون لهما قيمة يعتد بها،ذلك حين يقول:"لا يصح الاعتداد بمنطق المعارضة أو (التناص) أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق ، إلا إذا أخذنا في الاعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول (النص المستشهد به)،فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال ، هذا إذا كان القول المستشهد به يبقى بمعناه الحصري كما كان ، دون أن يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال ، فإن النقل الرأسي الذي يتعرض لـه يغير دليله وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت "(64) .

ويستشرف فكر د.التطاوي لحظة الإبداع التي يتخلق معها (الاقتباس) ،الذي يمكن أن نتوسع معه فنضيف إليه المعارضة / التناص / الاستشهاد، قبل أن يولد للنور مسهماً في إنتاج الدلالة سايكولوجياً وتاريخياً وفنياً، وذلك حين يضيف قائلاً:" وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكوُّن الاقتباس في لحظة الإبداع،أو إنجاب النص، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيحاء ، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً،إن ثمة ركاماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة ، فأمامه تجربته الخاصة ، وأمامه معطيات واقعه ، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه ، يدفع إليه بالأشباه والنظائر بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقاومتها والإفادة منها" .(65)

****

ويلقي د.محمد مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص " الضوء على زوايا مهمة في صميم فكرة التناص؛ من حيث علاقة المصطلح في مصادره

الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة،ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص ، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً ... إلخ .

فعن علاقة التناص بمصطلحات كالمعارضة والسرقة، يرى د. مفتاح بعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، أنه " مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها:المعارضة... المناقضة...السرقة"(66) ، ويعرف د. مفتاح كلاً من المصطلحات الثلاثة وفق بيئتها العربية بما يكاد يتطابق مع تعريفه لها في بيئتها الأجنبية التي أفرزتها (67). ليدل على مدى التلاقح الثقافي بين المفاهيم في البيئتين .

وعن الثقافة التي يجب أن يكون عليها المتناص والمتلقي يرى د. مفتاح "أن أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً. وبرهنةً على صحة هذه المسلمة،فقد وجدت دراسات لسانية ولسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم..." [68]

وعن فكرة إعادة الإنتاج في التناص يوقفنا د. مفتاح عند طرح مهم حول الجانب السلبي والجانب الإيجابي لإنتاج دلالة النص إسهاماً في نجاح عملية التمثل بين النصوص ، فجانبها السلبي يتمثل في ظن البعض أن عملية التناص تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد المحاورة والتجاوز في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده، ولكن يجب أن يعي دور النصوص ذاتها في عملية تخليق وإنتاج التناص للدلالة وهذا هو الجانب الإيجابي ، أو كما يقول د . مفتاح : "إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود الحرية ، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره . ومؤدي هذا أنه من المبتذل بعد هذا ــ الذي قدمنا ــ أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضاً وتضمن الانسجام فيما بينها ، أو تعكس تناقضاً لديه إذا غير رأيه . ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها ، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد ، واعتباره كياناً منغلقاً على نفسه" [69]0

إن هذا الذي يقوم به د. مفتاح هو جوهرٌ في عملية التحليل التناصي، من حيث إن النص المنتج في تناصه، وغير المنغلق على نصيَّة متعصبة،يجب أن يستشرف تاريخية النصوص الأخرى سيرورةً وصيرورةً، فاحصاً إياها، لتدخل بنية النص الحاضر،إما بإعادة

الإنتاج

بناءً ، أو هدماً لإعادة البناء.

ويتساءل د. مفتاح في رؤى مهمة يجيب عنها،" أيكون التناص في الشكل أو المضمون ؟ إن ما يظهر ـ بادئ ذي بدء ــ أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة ...أو ينتقي منها صورة أو موقفاً دراmياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل ، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه ، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ، ولإدراك التناص ، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك . "(69)

والحق أن د. مفتاح محقٌ في رؤيته،لأن المضمون والشكل معاً هما بمثابة الإشارة التي تتحكم في المتناص المبدع خاصةً إذا تم منه ذلك بوعي ، ويمثل للمتلقي وفقاً لهذا تحدياً لمحفوظه ومفهومه وثقافته، وهو يستدعي النص / النصوص الغائبة إلى النص الحاضر. وقد فطن إلى ذلك د. مفتاح وهو يتحدث عن التناص بوصفه " ظاهرة لغوية معقدة تسعصي على الضبط والتقنين. إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح". (70)

****

وتتخذ قضية علاقة التناص بالشكل والمضمون في رؤيةٍ مقارِبةٍ من منظور جديد عند محمود عباس بعداً بنيوياً ألسنياًَوهو يبحث عن (شعرية التناص:من سلطة النص إلى سلطة الآخر)، إذ" لم تعد القصيدة العربية الحديثة ـ في رؤيته ـ تتوقف عند الشكل الخطي التناظري للقصيدة الكلاسيكية وبنياتها الثابتة والساكنة،وعمودها العروضي السيمتري للوحدات المتساوية ، وإنما حاولت التطلع إلى البنية العميقة للنص الشعري،الذي لم يعد صوغاً جمالياً يشير إلى صوت قائله فحسب ، بل هو محطة لالتقاء الأصوات والرؤى والأوضاع والحالات الروحية والإنسانية والأنواع التعبيرية المختلفة في فضاء مشترك ، وهي رؤى وأصوات تتعايش وتتقاطع في آن واحد ، ولكل منها ـ كما يذهب إلى ذلك الناقد باختين ـ حياته الخاصة،وهي تكسب الخطاب الأدبي هذه النزعة التعددية الديموقراطية الخصبة التي يتسم بها كل خطاب خلاق ." (71)

****

وعن دور التناص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامة والروائي خاصة؛ يكشف حميد لحمداني في بحثه (التناص وإنتاجية المعاني) عن دور مهم يدفع عن النص الروائي بعده التاريخي الذي انحصر فيه؛إلى الأمام الآني والمستقبلي المستشرف ؛ تفعيلاً لدور القراءة وإسهاماً في إنتاجية المزيد من المعاني .

يقول لحمداني عن هذا الدور الفعال : " إن التمييز إذن بين تقاطع النصوص والتناص يهدف إلى دفع دراسة النص الأدبي والرواية على الخصوص نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهاراً في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وطبقت على كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية 0 " (72)

ووفقاً لهذا البعد الزمني يتساءل لحمداني عن كيفية بناء النص الأدبي والروائي خاصة، مركِّزاً في تصوره على الاهتمام بكيفية قراءة النص في بعده الآني ، لا البحث عن سياق النص الغائب وفق بعده التاريخي ، هذه واحدة ، الأخرى أن التعامل مع النص الغائب استشهاداً ؛ يختلف من الرواية إلى الشعر مما يقتضي مرونة يجب أن تقتضي النظر إلى أن الاستشهاد المباشر في الرواية كما أفهم من كلامه- بوصفها فناً قولياً نثرياً- فيه مجال للاسترسال في السرد؛ يعد أقل أنواع التناص فنياً .

وفيما سبق يقول لحمداني:" كيف ينبني النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل؟ بهذا المعنى يصبح التناص مبحثاً آنياً،فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي ، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية ؟ كما أنه يجب التعامل مع النصوص المضمومة بنوع من المرونة، لأن الاستشهاد المباشر هو أقل أنواع المظاهر التناصية في الرواية على الخصوص، ولذلك تمثل أشكال التعبير الاجتماعية وكل الخطابات الشفوية والأعراف واللهجات مظاهر تناصية نشيطة في مختلف النصوص الروائية المعاصرة . " (73)

والحق أن إغفال الدور التاريخي للنص وعزله عن سياقه، واستدعاءه على أنه مجرد بنية جديدة تثمر في سياق النص الحاضر؛ أمر يجعل الرؤية لعلمية التناص مبتسرة،لأنه كما عرفنا أن التناص لا يحيي فقط النص الحاضر، بل في تعالقه يضيف إلى سياق الغائب ، مما لم

يتنبه لـه نقاده في زمنه وهو كامن ، لأن النص الغائب كالنطفة المخصبة لن تثمر في سياق جديد إلا إذا امتلكت من منبعها أسباب خصوبتها في بيئتها . فكيف نغفل تاريخياً ــ مثلاً ــ سياق الشعر الجاهلي النفسي والاجتماعي والعقدي وأنا أستدعيه لنص معاصر ؟!

المحور الأخير: (التناص بين المنهجية والتطبيق : قراءة في رؤى ناقدين)

سنقف من خلال هذا المحور عند رؤى ناقدين مهمين- على سبيل المثال لا الحصر- في مسيرة النقد الحداثي،كان لهما إسهام متميز في التنظير لمفهوم التناص انطلاقاً من رؤى مستنيرة واعية،علاوة على امتلاكهما لحس نقدي عالٍ ورهيف،مما مكنهما من تحليل نصوص من التراث والمعاصرة بذات الرؤية المستنيرة في مجال التنظير، والناقدان المعروفان في الأوساط النقدية وفق هذه الرؤى هما : الدكتور عبد الله الغذَّامي والدكتور محمد عبد المطلب وقد جاء اختياري لهما عن قناعة قد يشاركني فيها آخرون ، بأنهما رغم ما شاع عنهما بوصفهما من نقاد الحداثة ، فإنهما نظَرا لمصطلح التناص تنظيراً وتطبيقا نظرة اعتزاز بتراثهما جذوراً ، ينقبون من خلاله تنظيراً وتطبيقاً ـ قبل حداثية الرؤى ـ عما يحقق شعرية التناص كما سيتبين من قراءتهما .

****

أولا : قراءة في رؤى الغذامي

إذا كان كبار نقاد الحداثة في الغرب مثل : بارت وكريستيفا قد بدأوا من النص يقيمون فيه نصيته / أدبيتة بما يدفع عنه ما هو خارج سياقه وبما قد يعوق مسيرة الكشف عن جمالياته ، فإن الغذامي بدأ مثلهم يقيم في النص من أسباب النصوصية (على حد تعبيره) ما يجعله قادراً على الدخول في علاقات سماها (تداخل النصوص) تفضيلاً منه على مصطلح التناص .

يفسر د0 الغذامي النص تفسيراً فسيولوجياً كما فعل بارت على أنه جسد حي، ويضيف في تفسيره بعداً سايكولوجياً ينأى بالنص أن يكون للاستهلاك في تفعيل منه للدور النفسي والجمالي الذي يفعله في قارئه، وذلك حين يقول: " النص جسد حي وبما أنه كذلك فهو دال وذو معنى بالضرورة ويأتي بعد ذلك أشياء ، منها أن الجسد مادة للمحبة / ومادة للكراهية أيضاً ـ هو مادة لعلاقة من نوع ما ، ولا شك أن كل قارئ وقارئة يعرفان أن للنصوص حيوات ونفسيات وأمزجة ، وهي بذلك ليست نصوصاً مقروءة فحسب ، بمعنى وقوعها تحت سلطة فعل القراءة والاستهلاك ، ولكنها ـ أيضاً ـ نصوص فاعلة تفعل في قرائها وتتدخل فيهم مثلما تتداخل معهم ، ومن هنا يتحول النص المقروء إلى نص قارئ يقرؤنا ويعيد صياغتنا مثلما

فعلت(وا معتصماه) بالمعتصم ، حيث أعادت صياغته وغيرت خارطة فعله وتفكيره ، وحولته من مترف متنعم كاسٍ إلى مجاهد ومحرر. لقد حرره النص من نفسه ومن دعته . " [74]

الغذامي يهذب رؤية بارت إلى الجسد في وصفه لـه في كتاب "لذة النص"، ويضيف إليه بعداً تفاعلياً بينه وبين القارئ ، فهو يقرأ القارئ ويعيد صياغته حتى لا يستهلكه ذلك القارئ ، فإذا كان بارت قد جعل فعل المواجهة بين النص ومؤلفه علاقة سافرة يمكن أن تصل حد الوقاحة في مثل قولـه: "النص هو (أو يجب أن يكون) ذلك الشخص الوقح الذي يعري مؤخرته أمام الأب السياسي " [75] فإن الغذامي جعل النص يواجهنا بما هو كامن فيه، كقولة (وا معتصماه) ألقتها المرأة العربية/ المؤلفة، وانتهى دورها الصياغي ليفعل النص (وا معتصماه) فعله النفسي في القارئ / المعتصم ، وبذلك تكون عملية التأثير النفسي والجمالي محكومة بنص يقرؤنا كما نقرؤه.

وتضافراً مع فكرة جسدية النص يسوق الغذامي نص الحاتمي عن جسدية النص [76] التي أشار إليها بارت من قبل عن البحَّاثة العرب ، ليتخذها الغذامي ـ في إحالة على فهم عربي ـ سبيلاً لإبراز وتأكيد سبق الحاتمي لبارت في فهم طبيعة بنية الجسد الذي هو كخلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض متى انفصل منه عضو وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفّي معالم جماله. ويبين الغذامي عن مفهوم البنية في نص الحاتمي ويحيلها من بنية فسيولوجية إلى بنية لغوية في جيولوجية النص، حين يقول:" ويجب ألا نغفل عن كلمات ترددت في مقولة الحاتمي وهي ذات أبعاد اصطلاحية مهمة مثل : التركيب/ والجسم / والأعضاء / والحسن / والجمال / والاتصال . ويقابل ذلك / الانفصال/ والعاهة/ والبينونة مما يعني أن الحاتمي يفكر بالنص على أنه (بنية) حية تتكون من عناصر مختلفة كالنسيج والمدح والذم، ولكن الاختلاف هذا يؤول إلى (ائتلاف) ـ حسب تعبير شيخنا عبد القاهر الجرجاني ـ وهذا التبادل الحي ما بين الاختلاف والائتلاف يفضي إلى التركيب لكي يكون النص الجسد،وذلك لأن العناصر تلك هي في جوهرها أعضاء مختلفة لجسد واحد . " [77]

ولا يغادر المفهوم البنيوي للنص وفق رؤية الغذامي السابقة حتى يحدثنا عما يسميه بالصوتيم (تعريب للمصطلح العربي مورفيم) " وهو أصغر وحدة صوتية ؛ إذا تغيرت تغيرت معها الكلمة التي تضمنتها ." [78]

ويجعل الغذامي الصوتيم أصغر بنية لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها داخل بنية النص الكبرى ويربط بينها، بوصفها بنية في جسد النص الحي وبين المضغة في حديث

للرسول صلى الله عليه وسلم حين يقول:" وكما أن الجسد الإنساني يتكون من أعضاء متفاوتة القيمة ، وفيها ما هو أساسي وذو وظيفة مصيرية ، ومنها ما هو أقل أهمية وإن كان ذا وظيفة متميزة ، فإن في النص أيضاً أعضاء ذات قيم متفاوتة في أهميتها وحساسية وجودها (وكما أن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب) ـ كما ورد في الحديث الشريف فإننا نجد في النص مضغة تشابه مضغة القلب في الجسد وهو ما نسميه بالصوتيم . وهو نواة النص ودلالته الأساسية وتتكون من (بنية) صغرى ، وأقول صغرى تمييزاً لها عن البنية الكلية التي هي النص بمجمله ، وهذه المضغة / البنية = (الصوتيم) ؛ هي ما يقوم عليه النص إنشاءً ودلالة 0 [79]

ويتخذ د0 الغذامي من الصوتيم بوصفه بنية دالة في النص أساساً لتحليله بما يكوِّن جسديته / نصوصيته ، وتكون كل بنيات النص الصغرى الأخرى عوناً لها ، إذ ينشأ النص عن هذه البني ويتولد منها أو ربما يفضي إليها ويتجه نحوها. وتكون الأعضاء الأخرى في النص مماثلة لأعضاء الإنسان ما خلا القلب فهي مهمة وأساسية ، ولكنها لا تبلغ أهمية (القلب) تلك المضغة التي تقرر صلاح الجسد أو فساده 0 [80]

ويضيف الغذامي إلى رؤيتنا بوصفنا محللين واعين مثله أنه " قد يحدث أحياناً أن نجد أكثر من صوتيم في نص واحد. وهذا ليس غريباً إذا ما قسنا ذلك على مثالنا الأصلي وهو الجسد، حيث نجد(المخ) بإزاء(القلب)، وكلاهما على درجة كبيرة من الأهمية، مما يجعلهما صوتيمين، ولقد يحدث هذا في النص أيضاً. " [81]

ويسعى الغذامي إلى تحليل نصي وفق مفهوم الصوتيم لبيت لأبي الحصين المري يفخر فيه بأنه يصوغ قوافيه غير إنسية، فيها من الإبهار ما يجعل السامعين مندهشين أمام ما ليس لـه مثيل في دنيا القوافي فيقولون : من قالها ؟ !

وقافية غير إنسيَّةٍ
شرودٍ تلمَّع في الخافقين
قرضتُ من الشعر أمثالَها
إذا أُنشدتْ قيل من قالها

ويقوم الغذامي وفق منهج تفكيكي(تشريحي كما يسميه) بتفكيك النص بحثاً عن صوتيمه ؛ غير مغفل لعلامية(سميولوجية) اللغة.(82) ليكتشف بعد تحليل البيت أن صوتيم النص (البيتين) يكمن في أداة الشرط (إذا) هي "المضغة التي يعتمد عليها النص؛أي هي الصوتيم لأن البناء الافتراضي يقوم عليها . ولو ألغيناها لأزحنا الوظيفة الشرطية التي تجمع ما بين العدم والوجود ، ما بين الخيال والواقع، إن إذا تحقق للنص خياليته من ناحية ، لأن هذه العلامة تعني أن تلك القافية الشرود قابلة لأن تنشد ، ولكنها مع ذلك تظل شروداً تلمع في الخافقين وتظل إنسية لأنها غير منسوبة إلى أحد من الناس وفاعل الإنشاد مجهول، وحدث الإنشاد لم يقع إلا على مستوى الخيال الإنشائي"(83) .

هذا هو مفهوم الغذامي للنص رؤيةً وأداةً في إيجاز،وتلك منهجيته في تحليل النص والتي يسميها نصوصية ويعلن عنها بعد تحليل هذين البيتين (النص) بقوله : " ولذا أسمي منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألسني وأسمي الإجراء بالتشريحية (التفكيكية) (84) ، لأن ما نفعله إجرائياً هو ممارسة التشريح فعلياً من أجل الوصول إلى سبر تركيبات النص وأبنيته الداخلية 0"85

....

وبعد أن يطمئن الغذامي أن النص قد حقق نصوصيته أدبياً وجمالياً بما يهيئه أمام القارئ نصاً واعياً بمقدَّرات نصوصيته جمالياً ونفسياً وفق مناهج تحليله؛ نراه على مستوى التنظير والتطبيق يدخل بالنص السابق تنظيراً وتطبيقاً إلى عرض فكرته عن التناص الذي تهيأ لـه النص بعد أن تحققت نصيَّته 0

ووفقاً لما سبق يقول معرضاً بفكرة النص المغلق عن سياقه، ممهداً لحديث أشمل عن التناصية أو ما أسماه (تداخل النصوص) : " ولئن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائناً حياً ومركباً هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص ، فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقاته الأدبية والذهنية ، ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري ، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ . إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي،وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه. ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومنتجاً تماماً مثل كل كائن حي مثل الإنسان والشجرة " 86

ولا يخفى ما بين حديث الغذامي الناقد من تناص مع كلام بارت عن الجسد الشهواني، ولكن الغذامي يهذب كلامه وفق مفهوم عربيٍّ؛ تأثر به بارت نفسه وهو يتحدث من قبل عن مفهوم الجسد عند الباحثين العرب ، ولعله كان يعني الحاتمي كما ألمحت من قبل .

ومما يضيفه الغذامي في هذا السياق مقابلـةً بـالنص الولـود أن ثمـة نصوصـاً عقيمـة لأسباب طبيعية ترد إلى نقص في عناصر الإنتاج أو مناعية كموانع للإنتـاج والإخصـاب ، وفـي مقابل النص العقيم هناك قارئ عقيم عاجز بما لا يمتلكه مما هو مطلوب منه علمياً وثقافياً أمـام مرامي النص وشفراته، وليس لـه من حيلة آنئذ إلا باتهـام الـنص بـالعقم 0[87] وهـذا النـوع مـن القراء غير مهيأ أن يكشف عن مرامي التناص لأنه عاجز أمام النص.

ويبين الغذامي عن دور التنـاص فـي منهجيـة قراءتـه علـى المسـتوى الـذاتي بوصـف النص بنية مفتوحة مؤهلة للتداخل في علاقة تناص، بقوله:" وقد كان لي من قبـل وقفـات عن تداخل النصوص في علاقات النص مع ما قبلـه مـن نصـوص ، علـى أسـاس أن مفهـوم تـداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراء الأدب وتحليله بما يعني أنني أتعامل مع الـنص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحـرك نحـو المسـتقبل وهـذا يغـاير ويناهض فكرة البنية المغلقة (الآنية)" .[88]

بعد أن درس الغذامي وحلل بيتي الحصين السابقين نصياً وفق صوتيمهما ، أخـذ يطبـق فكرته (السابقة) حول التناص بفحص قدرة البيتين على الدخول في علاقة تنـاص مـع نصـوص أتت بعدها ، ويشير إلى أن بيتي الحصين يتكئـان علـى تقليـد عربـي عريـق حـول علاقـة الشـعر بالجن 0[89] ، وأن لكل شاعر شيطاناً يهيجه وبهذا يمكن أن يتـداخل بيتـا الحصـين مـع مثـل قـول أبي النجم العجلي :

إنِّي وكلَّ شاعرٍ من البشرْ   شيطانُهُ أنثى وشيطاني ذكرْ

لقد وقف الحصين وقوفاً تخييلياً عند أسطورة شيطان الشعر، ولم يرد لشعره أن يكـون من ذلك المصدر،ولكن أراد لـه مجد التفوق والتسامي فوق البشر وتخيل قافية شروداً لم تتفـوه بها الشفاه ولم تكن بعد ، وراح يشبه شعره بذلك الذي لم يكن بعدُ ، أما العجلي ؛ فإنه يأخذ بتلك الدلالة ولا يكتفي بمجرد التماثل القائم فيها، ولكنه يجعلها مصدرا لقوته فجعل الشيطانية بـديلاً عن مجرد عدم الإنسية، وجعل هذا الشيطان ذكـراً بـديلاً عن القافيـة الأنثـى ، فجـاء الاخـتلاف

على هذه الشاكلة ما بين الأنوثة والذكورة حيث قال الحصين "وقافية غير إنسية" ، فيعارضه العجلي متداخلا معه ومختلفاً عنه : " شيطانه أنثى وشيطانه ذكر"[90]

وينشّط الغذامي بوصفه محللاً تناصياً ذاكرته المثقفة الواعية اللاقطة، ليكتشف تناص من جاءوا بعد الحصين من الشعراء مع مفاهيمه عن القوافي الشوارد، فإذا " الشرود الواحدة لدى الحصين تتحول إلى (شوارد من الأحفاد) لدى المتنبي، وحينها يرتاح الشاعر وينام لأنه حقق مراماً شعرياً عريقاً

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرَّاها ويختصم

وهكذا تتحول (شرود) الحصين إلى (شوارد) المتنبي ولكن دون أن يلامسها القيد أو يمسك بتلابيبها ممسك؛ إذ يظل الخلق يسهرون ويختصمون جراها، وهم لن يتفقوا أبداً، لأن الاتفاق يحوِّل الشوارد إلى مقيدات "91

وتظل ذاكرة الغذامي الواعية تكتشف أن شوارد الشعر الشيطانية وفق سياقها القديم لم تمت بموت العجلي والمتنبي ولكنها تحيا مع تناص جديد لم يمت مع الزمن، ولْيكُن الشاعر السوري المعاصر نذير العظمة واحداً من هؤلاء الأحفاد يتناص معهم ، وحفادة العظمة مع هؤلاء تتجلى في قوله :

بينـــما ألجمـــه لجمـــاً علـــى بـــاب عنيـــزهْ
خلـــت شـــيطاني لهيبـــاً لكزتـــه الـــريح لكـــزهْ
فـــي دمـــي فـــي خـــافقي فـــي جســـدي ينشـــر أزهْ
كلمـــا دافعتـــه يقفـــز فـــي وجهـــي قفـــزهْ
انـــتفض فـــالجمر مـــا زال غضـــاً فـــي قلـــب عـــزَّهْ

" هذا مقطع افتتاحي من قصيدة ضافية لنذير العظمة هي قصيدة "عنيزة والحلم" فيها نكتشف أن شيطان الشعر لم يمت في عصر التكنولوجيا ولم يزل هذا الشيطان قوياً وشرساً ينهزم أمامه الشاعر وتنهار قدرته على المقاومة فيستسلم " [92] 0

ويشير الغذامي إلى أن ظاهرة التناص تشكل ملمحاً مهماً في ذاكرة الثقافة العربية ممثلة في إنسانها منذ زمن بعيد، ويربط الغذامي في وعي بين هذه الظاهرة وأخرى قديمة في الفكر العربي تبدت في إنتاجه الشعري ويعني بها (الاستطراد) ،كما هو شائع في مؤلفات عربية لأعلام عربية مثل الجاحظ ، وعن هذا كله يقول الغذامي : " إن ظاهرة (تداخل النصوص) هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجةً ومتداخلةً في تشابك عجيب ومذهل ، وإن وقفة سريعة على طبيعة التأليفات العربية تثبت ذلك ... ومثلما يحدث ذلك في المؤلفات فإنه يحدث أيضاً في القصائد ، وكلنا نعرف تنويعات القصيدة العربية وتشكيلاتها المتنوعة ظاهرياً والمتداخلة نصوصياً . ولقد شاع تسمية ذلك بالاستطراد وهذا ما توصف به مؤلفات الجاحظ وغيره من الأسلاف. ولكن الحق هو أن ذلك تداخل نصوصي له ما يبرره وما يستدعيه من النصوص نفسها ، وكلها نصوص أدبية أو علمية يعود بعضها إلى بعض ويفضي إليه ، والحضور الذهني المشترك ما بين إشارات النص وذهن الكاتب هو الذي يقيم تلك العلاقات والتداعيات " [93]

****

وإذ كان الغذامي يجعل مرجعيته فى كتابه " ثقافة الأسئلة " حول ما يخص (التناص) عربية، فإنه في كتابه الأسبق "الخطيئة والتكفير" يتكئ ـ أكثر إلى جانب المرجعية العربية ـ على المرجعية الغربية مستفيداً من أعلام مثل بارت ودريدا وشولز ، محاوراً ومحللاً بالمستنير من رؤاهم نصوصاً عربية على مستوى النظرية والتطبيق. فهو مثلاً يتكئ على نظرية (التكرارية) والفكر التفكيكي عند دريدا ويربطها بفكرة الأثر " فهو التشكيل الناتج عن (الكتابة) ، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي الحقيقة الأولى " [94]0 ويوحد الغذامي العلاقة بين الأثر و (التكرارية) التي قال بها دريدا ليؤكد بها فكرة دريدا عن التكرارية التي تلغي الحدود بين النصوص ومن ثم تمهد الطريق لتداخلها ، والأهم أن الغذامي يربط ذلك كله بتحولات النص وفق التناص من سياق إلى سياق آخر متغاير زمناً وبذلك تصنع لنفسها ما لا حصر له من تحولات سياقية ، وهذا في رأيي جانب مهم لتحقيق التناص لشعرية النص لأن السياقات الجديدة قد تختزل أو تضيف أو تهدم وتفكك وتعيد إنتاج السياقات القديمة، بل قد تحول خطابها من ديني إلى سياسي ، أو الجاد إلى ساخر... وهكذا.

وهذا كله قد يوقفنا عنده فنستجليه من قول الغذامي : " ومع فكرة (الأثر) نجد نظرية التكرارية التي بها يلغي دريدا وجود حدود بين نص وآخر وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص) ، لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات سابقة للنص في وجودها ، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بذلك كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب وهذا يمكن أن يحدث بشكل مطلق في أي زمان وأي مكان. والمادة المقتطعة تنفصل من سياقها لتقيم ما لا حصر لـــه من السياقات الجديدة التي لا تحدها حدود ، ولذا فإن السياق دائم التحرك ، وينتج عن هذا أن أي نص هو خلاصة ما لا يحصى من نصوص قبله " 95

وفي سبيل قراءة منضبطة واعية لمصطلح التناص اهتم الغذامي في كثير من مواضع كتاباته عن المصطلح بالحديث عن السياقات المتنقلة التي تتعايش فيها النصوص المتناصة، وكذلك بالحديث عن الشفرة ـ ومن قبل ما أسماه بصوتيم النص ــ ، وجعل كل هذا عدته وسلاحه الذي يفحص به مقولات النقاد الغربيين حول المصطلحات النقدية . هو يستفيد من بارت ؛ نعم ، ولكن لا يأخذ كلامه على علاته لأن الغذامي مثلا يرفض فروق بارت التي تصل إلى حد التعسف والتكلف أحياناً بين كلٍّ من العمل والنص ، لينتهى الغذامي إلى أن " هذه فروق لا تترك للنقد الحديث مجالاً حراً في مرحلة ما بعد البنيوية ، على الرغم من انطلاق هذا النقد من مبدأ التركيز على النص ولكنه انحرف بعيداً عن النص حينما عزله عن سياقه ، ولم يكترث بالدور الذي تلعبه شفرة النص في تأسيس شاعريته ، وهو دور ترتكز عليه وظيفة اللغة الأدبية في تميزها واختلافها عما سواها ، ولذلك عجز النقد الحديث عن أن يقدم أي إنجاز اصطلاحي متطور كتلك الإنجازات الفذة التي قدمتها مدارس النقد الألسني حول مفهومات (الصوتيم) والعلاقات واعتباطية الإشارة كبديل للكلمة ، ثم مفهوم الأثر إلى جانب نظريات الشاعرية (ومعها السياق والشفرة) والتكرارية والاختلاف ، وأخيراً (نظرية النصوص) التي نقلت النقد الأدبي من حال المعلق الأدبي على العمل ، إلى حال النظرية كجنس معرفي متميز 0" 96

****

وتبقى فكرة وعي الأديب المتناص أو (لا وعيه) ،وهو يستدعى إلى نصه نصوصاً أخرى؛ هاجساً من هواجس النقد الحداثي في نقدنا العربي كما كانت عند الغرب ، ليس

سايكولوجياً فقط ولكن فنياً أيضاً ، خاصة إذا عرفنا أن" تداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى، فالعلاقة ليست بين واحد وواحد(أي + 1)، ولكنها بين واحد وآلاف بل ملايين (لو أمكن ذلك للذاكرة البشرية)، ومعنى هذا أن كل إشارة في النص تستطيع أن تتوجه إلى نص أو نصوص أخرى غير ما قد تتوجه إليه زميلاتها في نفس النص، وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة . " [97]

وقضية الوعي واللاوعي في التناص ، مطروحة إلى حد كبير في تراثنا في باب السرقات تحت ما يسمى "بالمواردة ".[98] وقد اتكأ الغذامي على هذه القضية وهو يناقش مفهوم مقولة بارت " إنني أقرا لأني نسيت " حيث إن النص يثير فينا ويذكرنا بما نسيناه ، ويمثل الغذامي لهذا بالمتنبي، حين يقول بالمثال الدال : " إنني أكتب لأنني نسيت وهذا مفهوم لمسه المتنبي عندما واجهته تهمة السرقة في شعره فرد بكلمته المشهورة (ذاك من وقع الحافر على الحافر في الصحراء)، وهو بذلك قد انطلق من مبدأ (جماعية النص)، فما فعله المتنبي هو أنه نسى فكتب . وكان النقاد الأوائل يدركون هذا وقد جاء عنهم قولهم فيما يبدو أنه سرقة معانٍ (توارد خواطر) ،وهو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر؛ أي أن الوعي بالآخر مطموس في الذهن وتمت الكتابة لهذا السبب ، ولو وعى اللاحق بالسابق وتذكره لم يكتب عندئذ " [99] .

وليس وعي اللاحق بالسابق – فيما يخص جانب الوعي وحدوده - يقف بالمتناص وفق هذا المفهوم عن الكتابة ، لأن كثيراً من النصوص وخاصة في مجال المعارضات الشعرية والتناص مع القرآن الكريم والسنة الشريفة يتم بوعي وسنناقش هذا مع تطبيقات الغذامي بعد قليل.

في رؤية منهجية للغذامي لمصطلح التناص الذي يفضل تسميته (بالنصوص المتداخلة) ترجمة للمصطلح الغربي (Intertextuality) يشير عن قناعة إلى أن هذا مصطلح سيميولوجي (وتشريحي) أو تفكيكي ، والأهم أنه يسوق تعريف شولز له ،الذي يؤكد به رؤيتين : إحداهما منهجية تتعلق بأن التناص مصطلح سيميولوجي (كما أنه في رؤية الغذامي علاوة على ذلك تشريحي) ، والأخرى أن التناص يتم بوعي وبغير وعي، وفي هذا يقول شولز : " النصوص المتداخلة اصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وجينيت وكريستيفا وريفاتير، وهو اصطلاح يحمل معان وثيقة الخصوصية ، تختلف بين ناقد وآخر. والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلما أن الإشارات (Signs)

تشير إلى إشارات أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم ، لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن النص المتداخل هو : نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يعِ." [100]

وبهاتين الرؤيتين؛ المنهجية فيما يتعلق بتحليل النصوص المتداخلة وفق رؤية سيميولوجية تفكيكية، والسايكولوجية الفنية حول وعي المتناص وتداخل نصوصه مع غيره أو لا وعيه، يستشرف الغذامي آفاق التطبيق المنهجي على نصوص متداخلة بدون وعي وأخر بوعي من المتناص، منوِّعاً على مستوى الشكل والمضمون بين نصوص قديمة كما رأينا ونصوص حديثة ومعاصرة كما سنرى .

من النصوص المتداخلة بغير وعي في رؤية الغذامي نص للشاعر غازي القصيبي " أغنية في ليل استوائي " تتداخل وتستدعى بدون وعي قصيدة للأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته ، في مقابل وصف القصيبي لفتاته (باللؤلؤة السمراء) .

ويتدخل وعي الغذامي الناقد في لا وعي القصيبي الشاعر؛ ليكتشف وعيه المثقف- بعد أن يقابل في جدول بين مقاطع من القصيدتن- ما " يمثل أمامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبهاً لفتاته ، وهي درة أخرجها غواص دارين البلدة القديمة في البحرين، وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطاً مباشراً بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء كما يربطها بقصيدة القصيبي، وهذا هو الذي يعنينا هنا ولسوف أضع جدولاً متقابلاً بين القصيدتين لنتبين منه علاقات المداخلة النصوصية بين الشاعرين ، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة . " [101] وسيكتفي الباحث بإيراد مقطع واحد من كلا القصيدتين ليستبين سبيل التناص بينهما ، بما يدلل على رؤى الغذامي فيهما .

الأعشى(102)

كأنها درةٌ زهراءُ أخرجَهَا

غواصُ دارينَ يخشى دونها الغرقا

فرحاً عليها لو ان النفس طاوعها

منه الضميرُ لبالَي اليمَّ والغرقا

في حومِ لجَّةِ آذيٍّ له حدبٌ

من رامها فارقته النفس فاعْتُلِقَا

القصيبي(104)

أيا لؤلؤتي السمراء

شراعي الموعد الخطر

وبحري الجمر والشرر

وأيامي معاناة على الشطآن

والخلجان والإنسان والأوزان تنتشر

غدا 000

تنادي زورقي الجزر

ويشير الغذامي ــ قبل عقد المقارنات ــ بشدة إلى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء)، ولا هي علاقة مجاراة أو استيحاء. وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصيبي لا يعي تجربة الأعشى أو يتمثلها ، وهو يكتب قصيدته ، وبكل تأكيد فإن نص الأعشى غائب عن إدراك القصيبي، وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الإبداعية، ومن ثم تمكَّن من تصوير مسألته العاطفية تصويراً خياليا إبداعياً. وليست العلاقة بينهما إلا مداخلة نصوصية (Intertextuality) حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي " [104]، ثم يتبع الغذامي كلامه هذا بنص شولز الذي سبقت الإشارة إليه عاليه، ليدعم به قضية لا وعي الشاعر أحياناً في تداخل نصوصه مع غيره .

ويؤكد الغذامي بين يدي تحليله الواعي للقصيدتين وفق التناص على تميز جانب اللاوعي الذي يمثل خفاءً يمنح الشاعر من خلال اللاوعي الجمعي ـ كما يمنح في الوقت نفسه وعي المؤول الناقد ـ القدرة على تمثل حالته الشعرية في خصوصيتها حتى وهي تتداخل مع غيرها، وهو فهم يتوافق مع فلسفة فكرة التناص، وأعني بها المحافظة على الخصوصية التي لا تجعل المتناص كالببغاء .

يقول الغذامي عن نص القصيبي في تداخله مع نص الأعشى: " ليست المسألة عملية واعية، ولا هي احتذاء ومجاراة وإنما هي أعمق من ذلك وأبلغ بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لا شعورية، وفعل نصوصي وليست فعلاً بشرياً، أي أن الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والفعل هو للنص وحده مع النصوص الأخرى السابقة عليه " [105]

وعن نص القصيبي في تداخله مع الأعشى يشير تحليل الغذامي إلى عملية البناء والهدم التي يمارسها نص القصيبي في دلالته وفق المفهوم التفكيكي ــ فيما أحسب ــ ، " ونص القصيبي في هذه التمددات (الدلالية) يهشم دلالة الأعشى فيوسعها بعد أن تتحول موادها إلى نواة دلالية متولدة ومتحولة من داخل النص لتشبك الشعر بالأسطورة والواقع بالخيال والمجرد بالحسي فتحدث توتراً شعرياً مكتظاً بالدلالات ، ومن هنا فإنه يحتوي نص الأعشى وينبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه مثلما تحررت اللؤلؤة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه ، فصارت درة الأعشى لؤلؤة القصيبي 0"[106]

****

وأما عن التناص الذي يتم بوعي فيمكن أن نتلمسه مع تحليل الغذامي التناصي لتداخل قصيدة الشاعر حمزة شحاتة " غادة بولاق " مع قصيدة الشريف الرضي " ياظبية البان " ، التي يقدم الغذامي بين يدي تحليلهما تناصياً بتعليق شولز عن المنهجية (السيميولوجية والتشريحية) وعن وعي الكاتب أو لا وعيه، وكأنه أصبح متكأ أميناً للغذامي حول منهجية التحليل وصحة الرؤى وسلامتها.

ويقدم الغذامي بوعي الناقد الحريص على وعي المتلقي ـ بين يدي التحليل ــ لقضايا مهمة،وهو المدرك أن قصيدة شحاتة معارضة تتم بطريقة يلعب فيها الوعي دوراً مهما مع قصيدة الشريف الرضي، ويؤكد الغذامي أن تداخل النصوص لا يعني بحال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه أصبح آلة لتفريخ النصوص. إن هذا هو أبعد صور الحقيقة عن الإبداع . والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق . فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر؛ لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق . والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع "[107]

ويفحص الغذامي بحذر وطموح دواعي التداخل بين القصيدتين، ليكون مدخله سيميولوجياً يبحث عن إشارة / علامة تهدي محفوظه إلى تلمس دواعي التداخل ، هل هو الإحساس بقدرة المحفوظ ؟ أم بإيقاع الوزن والقوافي ؟ وحول هذا يقول الغذامي: " يكفي أن نقرأ البيت الأول من قصيدة حمزة شحاتة (غادة بولاق) :

أَلهمتِ والحبُّ وحياً يومَ لُقياكِ   رسالةَ الحسنِ فاضتْ من محياكِ

حتى يبدأ فيه مخامرتنا حس غريب بأننا قد سمعنا هذا من قبل . حتى إذا مضينا نقرأ في القصيدة ونتلقى قوافيها واحدة بعد أخرى: عيناك / رياك / يرعاك / الزاكي / الحاكي أخذ هذا الإحساس يتضاعف ويتراقص في أعماقنا مستجيباً لرشاقة الوزن (البسيط) ونغمة القول الحجازي الرقيق ، وجلب معه صوراً شعرية يخلب بعضها بعضاً . ويبدأ شريط الذكريات ينساب في الذهن عارضاً ما عنده علينا . ونحن نحاول استكشاف الأمر " [109]

وأخيراً يقع الغذامي على ضالته السيميولوجية وهي القوافي؛ " ولا نجد عوناً كعون القوافي على جلب الماضي وإنعاشه فينا، وهي التي ستكشف لنا أخيراً مداخل هذه القصيدة : فهي مقفاة بكلمات تنتهي بروي الكاف المجرورة وعلى وزن (فعلن) والبيت على وزن البسيط ، وهي غزل فيه هيام وتولُّه بالمعشوق . هذا كله موروث متمكن في النفس ــ وسواء قال الشاعر أو لم يقل ـ فهي مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضي :

يا ظبية البان ترعى في خمائله   لِيهْنِكِ اليومَ أنَّ القلبَ مرعاكِ " [(110)]

ولا يترك الغذامي إحساسه وحده ـ وإن كان مهماً مع محفوظه للشريف ــ ليهديه إلى اكتشاف التداخل وإنما يستعين بالناقد الأمريكي التفكيكي" بلوم" صاحب نظرية (قلق التأثير) الذي ربط كثير من المنظرين لقضية التناص بينها وبينه [(111)] ، مستهدياً بلوحة التلقي عنده لإثبات التداخل بين قصيدتي شحاتة والشريف وهي ذات وجوه ستة مهمة [112] ، تتلاقي حول تتبع فني ونفسي لإجراءات عملية التناص .

ثم يقف الغذامي أمام القصيدتين ثلاث وقفات منفصلة؛ الأولى مع جملة النداء، والثانية مع تداخل القوافي، والثالثة مع علاقة التشريح بين القصيدتين، ومع كل وقفة يضيف الغذامي إلى قضية التناص رؤى مثمرة في إنتاج دلالة النصين .

فمع الوقفة الأولى، يرصد الغذامي في تحليل بنائي أسلوبي يحصي جمل النداء (وعددها ست وعشرون جملة ، يستدعى ثماني عشرة منها تركيباً تاماً (وفق المنادى المضاف مثل : يا ظبية البان) تركيب الشريف ، في مقابل انفتاح للطاقة الإشارية لها عند شحاتة ، ويحصرها الغذامي في مجالين ، أحدهما عاطفي لحجازي مغترب والآخر نموذجي ويعني به " أن ظبية تحمل صورة من صور نموذج شحاتة النفسي 000 وذلك أن فيها من

صفات حواء ما قبل التفاحة . ولكن ظبية أيضاً اسم لامرأة تخرج قبل الدجال ، تنذر المسلمين ... ، فكأنها حواء تشير إلى التفاحة حيث الخطر والسقوط ، أو النجاة بالعزوف . " [113]

وعلى هذا النحو يحلل الغذامي جملة النداء بما يثبت أن استدعاءات جمل النداء الست والعشرين لم تأتِ غُفلاً من إيحاءاتها الروحانية والدينية ، لينتهي الغذامي إلى نتيجة لإحصاءاته ؛ تسهم أسلوبياً وتفكيكياً في إنتاج شعرية النص وفق هذه الوقفة ، مفادها قوله : " هذا تمدد تشريحي لجملة الشريف يقترفه الشاعر الجديد ، مقدماً بذلك تفسيره لنص سابق تداخل مباشرة مع نصه ، واستفاد الشاعر من طاقة الجملة الأولى عند الشريف ، ومن قدرتها على الانفتاح والانشراح ، مما ولَّد قصيدة كاملة من جملة شعرية واحدة ، لأن جمل النداء الست والعشرين الواردة عند شحاتة ، كانت هي عمود بناء القصيدة والدافع فيها نحو الانفتاح المطلق . وهذه قمة التلاقي الشعري والتداخل النصي 0 " [114]

ويلعب تداخل القوافي دوراً لا يقل أهمية عن جملة النداء وفق تحليل سيميولوجي / أسلوبي عند الغذامي لإثبات التداخل بطريقة علمية منضبطة وفق الإحصاء الاسلوبي والإشارة السيميولوجية، ذلك إذا عدنا مع الغذامي: "أن أقوى الإشارات وأقدرهن على المداخلة هي إشارات القوافي . ذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وأن للروي سلطاناً بالغاً في اختيار الكلمة . وإذا تضافر صوت الروي مع الوزن في تركيب القافية صوتاً وإيقاعاً فإن فرص المداخلة عندئذ ستكون عالية حداً . وهذا ما حدث بين الشريف الرضي وحمزة شحاتة، حيث اختار شحاتة أربعة عشر قافية من بين ثماني عشرة قافية من الشريف الرضي، والمداخلة هنا لا تقتصر على قصيدة الرضي بل تتعداها إلى كل قصيدة كافية الروي ، وينتهي بيتها بقافية على وزن عولن مثل (فاكِ) أو مفعولن مثل (نعماكِ) 0 وهذا يدخل إلينا قصيدة ابن زيدون :

ما للمُدام تديرها عيناكِ   فيميل في سكر الصبا عطفاكِ

وقصيدة أحمد شوقي في زحلة :

شيعت أحلامي بقلب باكِ   ولمحت من طرق الملاحِ شباكي

وغيرهما مما يدخل في هذه الدائرة من شعر تستطيع قصيدة (غادة بولاق) استحضاره في ذهن القارئ لها ." (115)

ويقدم الغذامي جدولاً إحصائياً بالقوافي التي تماثلت فيها قصيدة شحاتة مع القصائد الثلاث للشريف وابن زيدون وشوقي، ومن خلال فحصه الجدولي يتبين له كثرة توافق شحاتة مع الشريف الرضي، إذ بلغت عند شحاتة أربع عشرة من أصل ثماني عشرة عند الشريف وهذه دلالة قوية جداً على حضور قصيدة الشريف الرضي في ذهن شحاتة، وعلى تداخلها مع الشاعر في إبداعه لقصيدته، ويعزز ذلك توافقهما بالوزن (البسيط) وفق الجنس الشعري (الغزل العفيف) وفي نغمة الإيقاع الرقيق ... " (116)

بينما يقل هذا التوافق مع قصيدتي ابن زيدون وشوقي إلى حد يضعف حضور القصيدة إلى ذهن شحاتة، ولا شك أن الإحصاء الأسلوبي هنا من الغذامي جاء دالاً ومدللاًّ على أن القوافي بوصفها إشارة سيميولوجية كانت صادقة على المستوى الفني والنفسي معاً لإثبات تداخل قصيدة شحاتة مع الشريف الرضي، وينتهي الغذامي إلى أن شحاتة ينتقل من موقف (الاختيار) إلى موقف (التنافس) في سداسية بلوم السالفة . (117)ولعلنا اتبعنا منهج الغذامي هذا في دراسة قادمة في هذا الكتاب ،ونحن ندرس تداول المعاني تناصاً، من خلال المعرضة الشعريَّة بين قصيدة "عواطف حائرة" لعبد الله الفيصل، وقصيدة "الحب الأول" لأمين نخلة، من خلال تأويل البنيتين: الدلالية والإيقاعيَّة معاً.

ومع علاقة التشريح بين القصيدتين اللتين وردتا لشحاتة والشريف؛ يكتب الغذامي وهو يفككهما على دفتر التناص هوامش مهمة ، لعل من أهمها أنه في علاقة التعالق النصي / التناص؛ لا يكون النص الحاضر (نص شحاتة مثلاً) عالة على الغائب (نص الشريف مثلاً) ، وإنما قد يضيف الحاضر إلى الغائب أضعافاً ، " ذلك لأن القصيدة (المتأخرة) تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها 0 وهذه العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص 0 إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة شحاتة . فشحاتة إذنً سبب في استحضار الشريف الرضي ، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب قصيدة (يا ظبية البان) حياة جديدة ببعثها من النسيان 0 وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها . فهي امتداد لها وتطور لإشاراتها . وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة وبناءة . فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى ، وهذه تقوم كأمامية لتلك، فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما ، ويجلب معه قصائد أخرى مثل ما حدث لنا في اجتلاب قصيدتي ابن زيدون وشوقي 0 " (118)

ومن الأدلة الملموسة تناصياً ونصياً على اختلاف الرؤى وفق المفهوم التفكيكي بين الشريف وشحاتة " أن الشريف دخل إلى قصيدته مباشرة في نداء ظبية، مؤسساً بذلك علاقة مباشرة بينه وبينها . لكن شحاتة لا يشعر بوجاهة هذا النهج، وهو يؤثر الدخول في حلم شاعري سابح يؤسس فيه فضاءً نفسياً وجمالياً لقصيدته ولمحبوبته . فيضع لذلك مقطعاً طويلاً من عشرة أبيات، قبل أن يبدأ في مناداة صاحبته . " (119)

****

أحسب أن هذه لمحات سريعة حاولنا فيها اكتشاف رؤى د. الغذامي عن مفهوم التناص أو كما يسميه (النصوص المتداخلة)، وذلك على مستوى النظرية والتطبيق، ولا نزعم أننا ناقشنا رؤاه جميعها على هذا المستوى، ولكننا اكتفينا بالأمثلة الدالة حول رؤى واحد من أهم نقاد الحداثة العرب الذين كان لهم إسهامهم في إثراء المصطلح النقدي عامة، ليس التناص وحده،غير مغفل لدور التراث المستنير.

ثانياً : قراءة في رؤى محمد عبد المطلب

قدم د. محمد عبد المطلب دراسات ورؤى مهمة مبثوثة في كتبه حول مصطلح التناص ، كانت عنده جميعها مشفوعةً بتحليل مَنْ يستشعر دائما قيمة المصطلح في تحقيق شعرية النص. التي بدأ يتلمسها أول الأمر عند واحد من أهم النقاد في التراث والمعاصرة؛ وهو عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابيه المشهورين (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة)، ثم يواصل د. عبد المطلب جهوده بتحليل تناصي لنماذج من شعراء الحداثة، تكاد تشمل أكثر من اشتهروا منهم ، وجاء في كل ما قدم بجهد أسس ذائقةً على مستوى التحليل تكشف هوية التناص رؤية وأداة .

****

في بحثه عن (التناص عند عبد القاهر الجرجاني) يقدم لتعريف المصطلح بحثاً عن جذوره اللغوية ، والتشابه الذي أثاره بين الدرسين الغربي والعربي ، متكئاً على أعلام الغرب في بداية بحثه يعرِّف جهودهم للقارئ ، شارحاً لمفاهيم ومؤديات التناص، ذاكراً بارت وكريستيفا وباري وباختين وأنجينو وتودوروف ، وسنعرض لما قدمه مهماً بين يدي بحثه من قضايا ورؤى بعد هضمه وتمثله تناصاً مع أعلام الحداثة الغربيين .

فمما أثاره عبد المطلب مهماً: " أن الحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرة تأملية لإدراك عملية التداخل ، حيث رأى (فراي) أن أوروبا الغربية خلال ما يقرب من ألفي عام قد عبرت عن التزاماتها من خلال مجموعة من الأساطير ... " 120

الأساطير إذاً كانت الباعث الأول على اكتشاف التداخل بين النصوص في رؤى عبد المطلب، الذي يطرح في تسلسل منطقي ما أدى به الإحساس بالتداخل ، حيث البحث عن الإنتاجية التي يحاول أن يتلمس ـ وفق مفهومه لها ـ آثاراً لها في تراثنا النقدي ، وذلك حين يقول: " فالإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفي أحياناً ، وجلي أحياناً أخرى ، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه ، ذلك أن المبدع أساساً لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب

الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة ، وهذا التصور كان لـه وجود لازم في الـدرس النقدي العربي القديم أيضاً . "(114)

ووفقاً لهذا الـدور التفعيلـي للإنتاجيـة يـربط د.عبـد المطلـب بـين استحضـار الماضـي ودورهـا فـي تفعيـل عمليـة الإبـداع أيضـاً، حيـث يكشـف هـذا الارتـداد إمـا تمـاثلاً أو اختلافـاً أو تناقضاً، وهذا هو في رأيي جوهر ثمرة الإنتاجية، كما هو جوهر عملية التناص برمتها بوصـف هذا هو الناتج الجمالي / الدلالي في عملية التناص بناءً أو هدماً كما يرى التفكيكيون .

يمكن أن نتلمس كل هذا في رؤى عبد المطلب الناصعة حين يقـول : " فالارتـداد إلـى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ، وهنـا قـد يحـدث تمـاس ـــ أو بالضرورة سوف يحدث تماس ـ يؤدي إلى تشكيلات داخلية ، قد تميـل إلـى التماثـل وقـد تنحـاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض ، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس ، ومن ثم تتجلى به إفرازات نفسية مميـزة تتـراوح بـين الإعجـاب الشـديد ، والـرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحياناً ، والسخرية أحياناً ، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة (التناص) على نحو من الأنحاء 0 " [122]

وبعد استقراء د. عبد المطلب لرؤى نقـاد الغـرب مثـل تـودوروف وجينيـت يخلـص إلـى قضية مهمة تحدثنا عنها من قبل كثيراً، وهي أن التناص يتم من المتناص بوعي أو بدون وعي ، وهما ما يجعلهما عبد المطلب نمطَيْ التناص الأساسيين ، حين يقول : " وتكاد تنحصر أشكال التناص على هذا النحو في نمطين أساسيين ، أولهما يقوم على العفويـة وعـدم القصـد ، إذ يـتم التسرب من الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي ، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلـى الغائـب فـي نفس الظرف الذهني مما يجعلنا في مواجهة تداخل كـلا تـداخل . أمـا الآخـر فهـو يعتمـد الـوعي والقصد؛ على معنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير ـ على نحو من الأنحاء ـ إلـى نـص آخر ،بل وتكاد تحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص ."[123]

ويحاول عبد المطلب وفق هذه التصورات- وغيرها كثيـر- أن يفحـص مصـداقية رؤاهـا الحداثية جذوراً عند عبد القاهر الجرجـاني ، مـن خـلال كتـابي الـدلائل والأسـرار . فيقـع بـوعي النـاقد المستوعب لفكر الجرجـاني علـى نصـوص تـدخل فـي جـوهر التنـاص، يكفـي فـي عجالـة يقتضيها منطق بحثنا أن نشير إلى بعضها ؛ بما يكشف عن وعي عبـد المطلـب النـاقد الحـداثي المعاصر بعبد القاهر الناقد التراثي / الحداثي القديم 0

يقول عبد القاهر في فصل : (في الاتفاق في الأخذ والسرقة ـ والاستمداد والاستعانة) : " اعلم أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغرض على الجملة والعموم ، أو في وجه الدلالة على الغرض ، والاشتراك في الغرض على العموم أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء ، أو حسن الوجه والبهاء ، أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى ، وأما وجه الدلالة على الغرض . فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً منها التشبيه بما يوجد هذا الوصف فيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة كالتشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في البأس والجود، وبالبدر في الحسن والبهاء والإنارة والإشراق، ومنها ذكر هيآت تدل على الصفة ،من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة ، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر . "[124]

ويلتقط عبد المطلب من عبد القاهر فكرة الاتفاق بين الشاعرين توارداً ويربطها في حصافة بفكرة التداخل / التناص ، ويحصرها في مستويين ، أحدهما يتعلق بإطار المعنى الكلي بالوصف المباشر لممدوح بالشجاعة والسخاء أو لوصف الفرس بالسرعة ، وهذا مستوى من التوارد والاتفاق لا مزية فيه لأنه يأتي على العموم ، أما المستوى الثاني فهو مجال التميز لأنه كما يقول عبد المطلب ينتج المعاني الثواني الكامنة تحت سطح المباشرة ، حيث تنظم الصياغة وفق ما يبين عن وجه الغرض / الشبه بطريق غير مباشرة (فنية) لهذا الوصف بطريقة بلاغية، كالتشبيه يقوم على المجاز والخيال مباعدةً بين الموصوف بالمباشرة شجاعاً إلى الموصوف بلاغة بالأسد ... إلخ .

وعن هذا المستوى الثاني يقول عبد المطلب : " وفي هذا المستوى يتم التعامل مع الأدوات البلاغية ، وتوظيفها لإنتاج المعاني الثواني ، فالتشبيه ــ مثلا ــ لا يؤدي دوره الأول في نقل مواصفات المشبه به إلى المشبه ، بل إنه يجاوز هذه المهمة إلى عملية (المبالغة) ، واستخلاص أعمق الدلالات ، فالتشبيه بالأسد ، وبالبحر ، وبالبدر ، وبالشمس يعتمد على تغييب الناتج الأول المفاد من معانيها المعجمية، وإحضار الناتج الثاني المفاد من دلالتها الوظيفية."(125)

ويضيف عبد المطلب معتمداً على قراءة واعية لامتداد نص عبد القاهر السابق،الذي يركز عليه عبد المطلب قائلاً : " والرؤية الجرجانية لا ترى في المستوى الأول مدخلاً لمقولة (التناص) بالأخذ والاستمداد والاستعانة ، فالطبيعة الإدراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين

على التوازي لملاحظة ما بينهما من تداخل ، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتاج الفني،أما النقد الذي لا يرتكز على حس فني دقيق ، ويختطف الملاحظات من هنا ومن هناك ، فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جرياً وراء المشاركة المطلقة . " [126]

واعتماداً على حس فني دقيق ينقب عبد المطلب في دلائل الإعجاز ليرصد أشكالاً أخرى من التداخل / التناص أكثر عمقاً من علاقة التوافق والاستمداد السابقة، ليقع على علاقات أُخَر تناصية يرصدها عبد القاهر، ومنها علاقة (الموازنة في المعنى) .

يقول عبد القاهر : " وقد أردت أن أكتب جملة من الشعر الذي أنت ترى الشاعرين فيه قد قالا في معنى واحد ، وهو ينقسم قسمين : قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غفلاً وساذجاً، وترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق وتعجب ، وقسم أنت ترى أحد الشاعرين قد صنع وصور 0 "[127]

وعن القسم الثاني ـ الذي سنكتفي بمعايشته هناـ يقول عبد القاهر مكتفياً بالاستشهاد الشعري الدال دون تحليل : " ذكُر ما أنت ترى فيه في كل واحد من البيتين صنعة وتصويراً وأستاذية على الجملة – فمن ذلك وهو من النادر قول لبيد :

واكْذب النفس إذا حدَّثْتَهَا إنَّ صدق النفسِ يزري بالأمَلْ

مع قول نافع بن لقيط :

وإذا صدقتَ النفس لم تترك لها أملاً ويأملُ ما اشتهى المكذوبُ 0"[128]

وإذا كان عبد القاهر الناقد القديم قد قدم المثال الدال معتمداً على حسه وذوقه ، دون تحليل يكشف عن سر هذه الأستاذية ، وهذا التفوق ، وكأن هذا الدور ينتظر ناقداً معاصراً يملك الحس نفسه ، ويزيد عليه تفعيل دفع المنظور النقدي القديم مع ما يملكه من حس فني سليم خطوات إلى الأمام من التوافق والندية ، ليدخل منظومة التناص التي تأتي حكماً فصلاً في قضية الأستاذية التي أثارها عبد القاهر ، وهذا الدور كان قدر د. عبد المطلب الذي يرصد هذه العلاقة الجديدة من التداخل بقوله : " ويتقدم الجرجاني لرصد أشكال (التداخل) أو (التناص) معتمداً على تحديده للمستويين اللذين عرضهما ، وبداية يلحظ وجود إطارين كليين يستوعبان أشكال التناص . الإطار الأول : تتم فيه الغلبة للنص الحاضر على الغائب أو العكس . الإطار

الثاني : يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية برغم وجود (تماس) دلالي أو شكلي بينهما ." 129

ومع الإطار الثاني يكشف عبد المطلب بالتحليل التناصي عن جانب مهم من علاقات التداخل بين بيتي لبيد ونافع اللذين استشهد بهما الجرجاني، نرصد منه رؤيته حول فكرة التوازي في مقابل التناص، كما نلمح فيه بحس الناقد الواعي التقاء فكرة التعالي النصي التي قال بها جينيت مع فكرة الأستاذية التي قال بها عبد القاهر، وفي هذا يقول عبد المطلب محللاً البيتين تناصياً : " ويمكن تصور التوازي الدلالي بين البيتين على النحو التالي :

لبيد :	نافع :
كـــذب الـــنفس = بقـــاء الأمـــل	صـــدق الـــنفس = ضـــياع الأمـــل
صـــدق الـــنفس = ضـــياع الأمـــل	كـــذب الـــنفس = بقـــاء الأمـــل

ويزداد التوازي إذا أدركنا وقوع كل بيت تحت سيطرة البناء الشرطي (إذا) بهوامشها الدلالية اليقينية، وإذا أدركنا أن عناصر تفجر المعنى تكاد تكون واحدة، وهي : الصدق ـ الكذب ـ النفس ـ الأمل . وبهذا يتحول التوازي إلى شكل من أشكال التناص الذي لا يلغي شخصية كل بيت على حدة ، ويجعل بينهما ما يشبه (الحوار) التبادلي . والحوار هنا يتم على التعالي ، على معنى أن كل بيت يحقق لنفسه شكلاً تركيبياً يحقق به قدراً من الخصوصية ، أو على حد تعبير عبد القاهر قدراً من (الأستاذية)" 0130

....

في كتابه (قراءات أسلوبية في الشعر الحديث) يتسع عبد المطلب برؤاه التناصية وقد أسس لها وتأسس معها فكره الثاقب من خلال معايشته التراثية لما أورده واعياً عبد القاهر الجرجاني، فيسجل لنا هوامش أخرى مهمة على دفتر التناص منها ما يتعلق بوعي المتناص وحسه اللاقط وما يجب أن يكون عليه ثقافةً ودرايةً ، وفي ذلك يقول : " إن الذي لا شك فيه أن الوعي بالخطاب يحتاج إلى رصد الأصوات الإضافية الدخيلة عليه والتي أصبحت جزءاً من نسيجه . وهذا الوعي يحتاج بالضرورة إلى نوع من الحس التاريخي والحس الفني والحس

الديني والحس الأسطوري حيث يتم الربط بين النص الحاضر والنص الغائب ، ومدى الترابط أو التنافر بينهما ، ومدى سيطرة أحدهما على الآخر . ذلك أن أكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية ، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها ، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً ، وإنما يكون تكوينه ــ في جانب كبير ــ من خارج ذاته 0" [131]

ويضع عبد المطلب كلامه هذا تمهيداً لرؤى مهمة حول التناص ، يأتي في مقدمتها حديثه البكر في أغلبه حول ما أسماه (بالتناص القرآني) ، ومما دار حوله في كتابه السابق قوله : " ولا شك أن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والحديث النبوي كان وراء ظواهر
(الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعري الحديث على وجه العموم ، بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة من القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم . وقد يكون هذا الاتكاء الاقتباسي متجلياً من القراءة الأولى ... وقد يحتاج رصد الاستدعاءات إلى نوع تأمل نتيجة لغياب الهوامش القرآ نية كليةً عن النص الحاضر ... وقد يصل الاستدعاء إلى حد التنصيص . " [132] ويمثل عبد المطلب لكلٍّ بنماذج شعرية دالة .

ويكتشف وعي عبد المطلب وحسه الفني معاً مناطق في رؤى التناص بعيدة الغور، وهو يربط بينها وبين مقدَّرات شعرية النص حيث تميُّز ناتجه الجمالي ، حين يصبح التناص واحداً من أقدار الشعرية ، ويتنبه عبد المطلب إلى المطبات والمزالق التي قد يقع فيها المتناص مع النصوص الدينية ، وهو يقدم لرؤية ــ قد نحترز عليها ــ في نص لأمل دنقل ، إذ يقول عبد المطلب : " يجب إخراج الأعراف والتقاليد والأخلاق من منطقة الشعرية ، لأن في مثل ذلك قيداً على الإبدع الذي يجب أن يتوسع لاستيعاب حركة الذهن بكل تناقضاتها . وبكل توافقاتها ، لأن طبيعة الشعرية أن تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي ، الخارجي والداخلي ، ووسيلتها في ذلك الطاقة التخييلية الخلاقة ، لأن هذه الطاقة لها فاعليتها في خلق فضاء النص الموازي للنص المنطوق ، حيث تقوم بينهما علاقة جدلية تجمع بينهما على صعيد التلقي . " [133]

إن الشعرية وفق هذا التصور لها منطقها الخاص الذي يتعالى على المتعارف والسائد حتى ولو كان أخلاقياً، أو على مستوى الظاهر يصطدم في مفهومه ــ دون تأويل يقتضيه منطق

الشعرية ـ مع معتقداتنا الدينية ، وإلا ـ على حد قول عبد المطلب ـ " فإن محاصرة الإبداع بهذه الأطر الخارجية يقتضي على الفور أن نخرج من دائرة الشعرية قول أمل دنقل :

المجـــــد للشـــــيطان معبــــود الريــــــاح
مـن قـال " لا " فـي وجـه مـن قـالوا "نعـم"
مــــن علَّـــم الإنســـــان تمزيـــــق العــــدم
مـــــن قـــــال "لا ": فلـــــم يمـــــت ،
وظـــــل روحــــــا أبديـــــــة الألــــــم !

وفي تحليل يستبطن التأويل في واحدة من (مناورات الشعرية) يقول عبد المطلب عن الأبيات : " ذلك أن الإسقاط هنا واضح في استدعاء حوار الله مع الملائكة لكي يسجدوا لآدم ، فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر،وقال :(لا)، فليس لـه شيء من المجد في عصيان الله ، والإسقاط هنا على الواقع في تحديد جوانب المعارضة في أي صورة من صورها، لكن يظل للدفقة الشعرية طبيعة الخروج الديني على نحو من الأنحاء، وجاءت الطاقة التخيلية لتقدم الناتج الدلالي في إطار الواقع بعيداً عن الموروث الديني الذي يظل لـه حضوره الخفي في فضاء
النص 0 "[134]

صحيح أن باب التأويل بمنطق الشعرية يتسع لأن نحمِّل نص أمل دنقل بما يبتعد به عن دائرة التجديف خروجاً على نحو من الأنحاء على الدين، إذا عددنا أملا يرى في الشيطان صورة من صور المعارضة لشتى أنواع الرضوخ سلبيةً وخنوعاً وضعفاً في وجه كل من يقول نعم؛ ولكني أرى أن للشعراء مندوحة تجعلهم يبتعدون عما يريبهم إلى ما لا يريبهم ، إلا إذا كان منطق الشعرية يقتضي من التناص القرآني خفاءً تعاد بها إنتاجية معانيه بعد أن يكون قد فارق سياقه على نحو من الأنحاء كما يرى د . عبد المطلب في موضع آخر من الكتاب، وهو يتحدث عن التناص القرآني في شعر محمد عفيفي مطر من خلال ديوانه (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت) .

وفي هذا يقول د 0 عبد المطلب في حديث ناصع:" ووعي الدرس العربي القديم بظواهر التناص كان على درجة عالية من الحذر والدقة ، ومن ثم أخذ الوعي طبيعة تحليلية تتنزل إلى صور التداخل في أدق عناصره ومن ثم تعددت ـ في هذا المجال ـ مجموعة من المصطلحات التناصية التي تحيط بالظاهرة جزئياً ، ويهمنا هنا مصطلح (الاقتباس) الذي يمثل شكلاً تناصياً يرتبط مدلولـه اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً في أماكن محددة من خطابه الشعري بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي،وهنا يجب أن يوضع في الاعتبار (القصد النقلي)، وما دام الحديث دخل دائرة (النصوص المقدسة) فإنه من الضروري تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح ـ على نحو من الأنحاء ـ جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة 0 " 135

إن هذه الرؤية المتسعة والمستنيرة تفسح للنص الديني أن يقتبس الشعراء من نوره شريطة مفارقته لسياقه، وليكن أسباب النزول في القرآن الكريم ، لتدخل في بنية نص حاضر فتولِّد ما لا حصر لـه من الدلالات وتفك المحاذير ـ ما لم تصطدم مع ما يجعلها مجدِّفةً في سياقها الجديد ـ عن إبداع الشعراء لأن يُتَّهمُوا في دينهم بالدنيَّة ، وهنا نوسع للشعرية أن تقبل من أمل مثل قولـه : " إن اليمين لفي خسر أما اليسار ففي عسر 000 إلخ " ، لأن دلالة الزمن تحولت من سياق ديني إلى سياق سياسي دون أن تفقد دلالتها الزمنية (والعصر) ؛ وإن اختلفت بنية الزمن من مقسم به على حق وحقيقة إلى استلهام القسم القرآني لنبني بتراكيبه الموحية في ثراء دلالة أخرى على سبيل السخرية مثلاً .

وبهذا النص المستنير الذي يقدمه د. عبد المطلب يمكن أن نحاور (بالاقتباس التناصي) وفق مفهومه المعاصر إذا ما اتصل بالنص الديني قرآناً وسنةً؛ مفهوم (الاقتباس) عند القدماء " وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله تعالى. والاقتباس من القرآن عندهم على ثلاثة أقسام : مقبول ومباح ومردود . " 136

وهذا التقسيم كما هو واضح وكما سنعرف بعد قليل؛ ينطق بالقيود على مفهوم تطرحه الشعرية للاقتباس القرآني وفق مفهوم التناص، ذلك لوعرفنا أنهم جعلوا المقبول " ما كان في الخطب والمواعظ والعهود ومدح النبي صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك،والمباح ما كان في الغزل والرسائل والقصص ، والمردود ما كان على ضربين : أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه ونعوذ بالله ممن ينقله لنفسه ... والآخر تضمين آية كريمة في معنى هزل . " 137

ووفق هذا التصور الضيق استناداً إلى الضرب الآخر من القسم الأخيرــ باستثناء الضرب الأول تعالى الله عن ذلك ــ يصبح مردوداً اقتباس أمل دنقل من سورة العصر على نحو يفارق السورة في سياقها الديني إلى سياق ساخر معارض من واقعه المعيش،مع أن الاقتباس وفق انتقال السياق من ديني إلى سياسي ساخر قد يثري عن طريق الإسقاط بما يملكه الديني من قوة الصياغة والإيحاء ما يعقد نوعاً من المفارقة الساخرة؛ بما يفجِّر ما لا حصر له من الدلالات دون المساس بقداسة السياق الأول .

وقد تنبه الغذَّامي وهو يتحدث عن دور تفسير الشعر بالشعر إلى قاعدة مهمة في تفسير القرآن، وهي تفسير القرآن بالقرآن،التي من قواعدها كما يرى الشيخ السعدي ما ينقله عنه الغذامي قائلاً:" ومن قواعد الشيخ السعدي قولـه:(العبرة بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب)، وهذه هي القاعدة الثابتة عنده ، ونحن إذا ما أخذنا بالمبدأ النصوصي الأساس وهو تفسير الشعر بالشعر مجاراة لمبدأ تفسير القرآن بالقرآن ، ثم وقفنا عند هذه القاعدة التي تجعل شمولية النص فوق المناسبة والظروف وتغليب جانب الدلالة الكلية ، فإننا نستطيع أن نحقق للنص وظيفته الإبداعية التي تجعله قولاً جماعياً ، وليس تعبيراً ذاتياً أو إقليمياً أو ظرفياً . " [138]

بهاتين الرؤيتين المستنيرتين من عبد المطلب والغذامي ؛ يمكن أن نعيد رؤية الاقتباس بمحاذيره ومحظوراته التي ضيَّقت الأفق وأفسدت الذائقة ، لتتحرر من رقته الفكرية فيستوعبها التناص بمفهومه المستنير ضمن آفاقه الرحبة .

****

ومع ديوان (أنت واحدها 000) لعفيفي مطر؛ يستشرف د. عبد المطلب آفاق التناص القرآني وفق منهجية قرائية أسماها "القراءة الاسترجاعية"، التي تتحرك بين نصين أو أكثر لترصد ظواهر التداخل النصي بينها . ذلك أن الديوان يدخل دائرة التناص على نحو شمولي وبخاصة دائرة (الاقتباس)، إذ سيطرت الصيغة القرآنية على الديوان سيطرة كاملة، أو لنقل إن الديوان امتصها على أنحاء مختلفة، سواء على مستوى المفردات أو على مستوى المركبات، فالديوان في مجمله محاولة لتعديل مسار اللغة الشعرية إلى البنى التراثية، ثم إسقاطها على الحاضر ." [139]

ويواشج عبد المطلب القراءة الاسترجاعية ـ وهو يحلل تناصات مطر القرآنية ـ بمنهج أسلوبي إحصائي غاية في الدقة والانضباط والتدليل على دخول الديوان قولاً واحداً في دائرة التناص القرآني،" فالنظرة الإحصائية قد تساعد هنا على تجلية هذه الحقيقة،إذ تبلغ ظواهر الاقتباس مائة وسبع عشرة ظاهرة ، فإذا كانت قصائد الديوان تبلغ ست عشرة قصيدة ، فإن نسبة تردد الظاهرة في كل نص تبلغ سبع مرات تقريباً ، وهي نسبة تردد مرتفعة ـ " [140]

ولا يكتفي عبد المطلب بإحصاء أسلوبي لظواهر الاقتباس بل شرع في توزيع هذه الظواهر وتسكينها في محاور، وراح يسجل ملحوظاته على كل محور وفق النسبة المئوية لتردد شكل الصياغة فيه، حيث وجد أن " ظواهر التناص تتوزع في الديوان على عدة محاور، لكل منها دوره في إنتاج الدلالة،أو توجيهها وجهة معينة كما أنها من جانب آخر تأخذ أشكالاً مختلفة بحيث تتفاعل المحاور مع الأشكال، فتعطي التناص طبيعة داخلية وخارجية في آن واحد . والتتبع الجزئي يكشف عن الإحصاء التالي : اقتباس تراكيب : أربع وخمسون مرة بنسبة 46% تقريباً ، اقتباس مفردات : أربعون مرة بنسبة 34 % تقريباً، اقتباس أكثر من آية واحدة إحدى عشرة مرة بنسبة 9% تقريباً ، اقتباس آية كاملة سبع مرات بنسبة 6 % تقريباً ، اقتباس خاصية قرآنية : خمس مرات بنسبة 4% تقريباً 0 " (141)

ولا يأتي عبد المطلب بهذا الإحصاء الأسلوبي غفلاً عما يفضي إليه كشفاً لناتجه الجمالي والدلالي (شعريته) ،التي هي ضالة عبد المطلب الجمالية ، فهو يكتشف في تحليل إحصائي لمَّاح أن " المحور الخامس والأخير(مثلاً) تأتي أهميته من طبيعته الإشارية الشمولية ، إذ إنها لا تشير إلى آية بعينها،أو إلى آيات بعينها إنما الإحالة فيها تتم على الكتاب الكريم في جملته ، فلو أننا أخذنا المشار إليه في الاعتبار ، لتفوق المحور الأخير كمياً " [142]

ولا شك أنها ملاحظة سيميولوجية دقيقة،ونلمح دقتها فيما ساقه عبد المطلب من شعر مطر،حين يقول عبد المطلب : " وفي هذا السياق يردد الديوان مفردات (التلاوة) و(الآية) و (الفاتحة) فيقول الشاعر في (زجر الطير) :

وبدأ الشاعر يزجر الطيرَ، ويتلو صدحةَ المطر

ويتقلب في الآفاقِ ويسيح في الأرضِ 0 [143]

فلفظ (التلاوة) من الدوال التي تحيل إلى النص القرآني وإن استعملت لغير القرآن، لكن يرشح الإحالة التداخل النصي في السطر التالي عليها حيث إن قراءة السطر تستحضر قوله تعالى: " فسيحوا في الأرض أربعة أشهر " [144] 0 ولفظ ا(لآية) أيضاً من ألفاظ الإحالة القرآنية ، ولا ينفي هذا أنها قد تحيل إلى القرآن وغيره، لكن الاستدعاء الأول ـ غالباً ـ ما يشير إلى الكتاب الكريم ." [145]

..

وتتسع رؤى عبد المطلب التناصية في كتابه (مناورات الشعرية) مع كل تحليل يستبطن فيه نصاً جديداً. ولعل من أهم الرؤى التي يقدمها الكتاب ـ إلى جانب التحليل الجمالي ـ تلك الأبعاد النفسية التي تسيطر على المتناص بالنقض والمخالفة. يقول عبد المطلب : " ومن الملاحظ أن انفتاح الخطاب الحاضر قد يكون تعبيراً عن قلق إبداعي في ظل سيطرة الخطاب التراثي أو الحديث ، وهو ما يحاول الخطاب الحاضر الإفلات منه والخروج من سيطرته لتأكيد شرعية نضجه واكتماله وجدارته باستقلالية تخرجه من السيطرة الأبوية في مجملها ، سواء أكانت أبوية إبداعية أم غير إبداعية"[146] .

يقول حسن طلب معلناً هذه الاستقلالية التي تتعالى على الموروث :

وإلا فدلُّوني

أيُّها الشعراءُ النَّحاريرُ

على جيمية محترمة

في الشعر العربي كله

من (الأفوه الأودي)

إلى الأفوه الطهطاوي

باستثناء جيميتين اثنتين

أولاهما جيمية (ابن الرومي) :

(أمامكَ فانظرْ أيَّ نهجيك تنهجُ)

والثانية جيمية (ابن الفارض) :

(لا خير في الحبِّ إنْ أبقى على المهجِ)[147]

ليس القلق الإبداعي على المستوى السايكولوجي وحده هو المسيطر هنا، إثباتاً من الشاعر المعاصر لقدرته على تحدي موروثه والإفلات من شباكه لإقرار قدرات خاصة فنياً من الشاعر يتحدى فيها أبوة التراث، ولكن القصيدة يسيطر عليها ـ إلى جانب التعالي المفرغ حتى من شعرية الشعر ـ روح نثرية باردة الجوهر يقابلها ـ في تناقض ـ نبرة خطابية متشنجة. وليس أبلغ من توظيف هذه الزفرة التي يسميها د. عبد المطلب "الدفقة" ، من قوله في تعليقه النقدي الصائب:" ويلاحظ أن الاستدعاء هنا يقوم على الندية التي يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث إعلاناً عن شرعية الوجود والاستقلال،ولكن الشرعية قد أعطت لنفسها قدراً كبيراً من التعالي الذي يكاد يهمل ـ عامداً ـ كثيراً من إبداعات الخطاب القديم الذي اتكأ على (الجيم) في إنتاجية إيقاعيته الشعرية، فليست هناك جيميتان محترمتان فقط في الموروث الشعري، بل إن الجيميات كثيرات ولها احترامها الإبداعي ومن الممكن أن نرصد كماً وفيراً منها، لكن يكفينا أن نتذكر جيمية أبي دؤاد ... ومنها للبحتري وابن المعتز وزياد الأعجم وغيرهم من فحول العربية،وأنا أدرك وعي حسن طلب بكل هؤلاء وبجيمياتهم . لكن (النديَّة) مع التراث هي التي حاولت أن تختصره في شاعرين أثيرين عنده. " (148)

ومن غير شك أن تعليق عبد المطلب يمثل ما يمارسه وعي المتلقي / الناقد المكمِّل لدور الشاعر، كما كان ذلك دأبه في كثير من تحليلاته التناصية، التي أضافت للمصطلح قيمة على مستوى النظرية والتطبيق.

مصادر ومراجع وهوامش البحث

1 ـ رولان بارت : " نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية...المفهوم والمنظور " ـ ترجمة د. محمد خير البقاعي، 30، الهيئة المصرية العام للكتاب ـ 1988 م.

2 ـ نفسه : 30 ، 31

3 ـ رولان بارت : " لذة النص " ، 26 ، ترجمة د . محمد خير البقاعي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ 1998 م

4 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

5 ـ نفسه ، 27

6 ـ نفسه ، 35

7 ـ بارت : " نظرية النص " ، 51 ، ضمن مرجع سابق

8 ـ " لذة النص " ، 65 ، وانظر " نظرية النص " ، 43 ، ضمن " آفاق التناصية " مرجع سابق

9 ـ ولعل بارت يشير " بالجسد الحقيقي " ـ الذي يستعمله العرب وصفاً للنص ــ إلى وصف الحاتمي القائل: " من حكم النسيب الذي يفتتح به الشعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم،متصلاً به غير منفصل عنه فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب ؛ غادر بالجسم عاهة تتخوَّن محاسنه ، وتعفِّي معالم جماله . " ، انظر : الحاتمي ، " حلية المحاضرة في صناعة الشعر" ، تحقيق د 0 جعفر الكيالي ـ وزارة الثقافة والإعلام ـ العراق ـ دار الرشيد للنشر ـ 1979 م

10 ـ " لذة النص " ، 27

11 ـ " نظرية النص" ، 37 ، ضمن "آفاق التناصية " ، مرجع سابق

12 ـ نفسه ، 38

13 ـ رولان بارت : " من العمل إلى النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية : المفهوم والمنظور" ، مرجع سابق ، ص 20

14 ـ " نظرية النص " ، 42 ، ضمن مرجع سابق

15 ـ نفسه : 42 ، 43

16 ـ " لذة النص " ، 43

17 ـ مارك أنجينو ، " التناصية ... بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره " ، 79 ، ضمن كتاب " آفاق التناصية " ، مرجع سابق 0

18 ـ نفسه ، 63

19 ـ نفسه ، 64

20 ـ نفسه ، 67

21 ـ نفسه ، 69

22 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

23 ـ نفسه ، 66

24 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

25 ـ نفسه ، 75

26 ـ نفسه ، 76

27 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

28 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

29 ـ نفسه ، 80

30 ـ نفسه ، 83

31 ـ جيرار جينيت : " طروس ... الأدب على الأدب " ، 131 ، 132 ، ضمن كتاب " آفاق التناصية " ، مرجع سابق 0

32 ـ نفسه ، 132

33 ـ نفسه ، هامش 131 ، 132

34 ـ نفسه ، 132

35 ـ نفسه ، 132 ، 133

36 ـ نفسه ، 135

37 ـ نفسه 137

38 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

39 ـ نفسه ، 138

40 ـ فاطمة قنديل : " التناص في شعر السبعينيات " ، 94 ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ 1999 م 0

41 ـ " طروس ... الأدب على الأدب " ، 139 ، ضمن مرجع سابق

42 ـ نفسه ، هامش ص 146

43 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

44 ـ " التناص في شعر السبعينيات " : 94 ، 95

45 ـ محمد أبو الحسن المظفر الحاتمي : " حلية المحاضرة ... في صناعة الشعر " ، 2 / 28 ـ دار الرشيد للنشر ـ العراق ـ 1979 م 0

46 ـ نفسه ، 2 / 28

47 ـ ليون سمفيل : " التناصية " ، 117 ، ضمن كتاب " آفاق التناصية " ، مرجع سابق

48 ـ " حلية المحاضرة " : 2 / 28

49 ـ " ديوان عبد الرحمن شكري " ، 5/ 411 (مقدمة الجزء الخامس) ـ مراجعة وتقديم فاروق شوشة ــ المجلس الأعلى للثقافة ـ 2000 م

50 ـ " حلية المحاضرة " ، 2/ 61

51 ـ نفسه ، 2 / 73

52 ـ "التناصية" ، 98 ضمن " آفاق التناصية " ، مرجع سابق

53 ـ مارك أنجينو : " مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد " ، 99 ، ضمن كتاب " في أصول الخطاب النقدي الجديد" ـ ترجمة وتقديم أحمد المديني ـ دار الشئون الثقافية ـ بغداد ـ سلسلة المائة كتاب ــ ط1 ـ 1987 م

54 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

55 ـ د.عبد الملك مرتاض : " فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص " ، 71 ـ مجلة " علامات في النقد " ـ النادي الأدبي بجدة ـ ج1 مج1 ـ 1و القعدة 1411 هـ ـ مايو 1991 م

56 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

57 ـ نفسه ، 73

58 ـ نفسه ، 74 : 78

59 ـ نفسه ، 78

60 ـ نفسه ، 84

61 ـ نفسه ، 86

62 ـ نفسه ، 87

63 ـ د. عبد الله التطاوي : " المعارضات الشعرية ... أنماط وتجارب " ، 191، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ـ 1998 م

64 ـ نفسه : 191 ، 192

65 ـ نفسه ، 193

66 ـ د. محمد مفتاح : " تحليل الخطاب الشعري : استراتيجية التناص"، 121، المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط3 ـ 1992 م

67 ـ نفسه ، 121 ، 122

68 ـ نفسه ، 123

69 ـ نفسه : 129 ، 130

70 ـ نفسه ، 131

71 ـ محمود جابر عباس : " استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث " ، 263 ـ مجلة " علامات في النقد " ـ النادي الأدبي بجدة ، مج/ 12 ج26 ـ شوال 1423 هـ ـ 2003 م

72 ـ حميد لحمداني : " التناص وإنتاجية المعنى " ، 73 ـ مجلة " علامات في النقد " ـ النادي

الأدبي بجدة ـ مج10 ج40 ـ ربيع الآخر 1422 هـ

73 ـ نفسه ، 74

74 ـ د 0 عبد الله الغذامي ، مقدمة كتاب " لذة النص ، 6 ، مرجع سابق

75 ـ" لذة النص " ، 56

76 ـ انظر نص الحاتمي كاملاً في هامش رقم (9)

77 ـ د 0 عبد الله الغذامي : " ثقافة الأسئلة ... مقالات في النقد والنظرية ـ النادي الأدبي بجدة ـ ط1 ـ 1412 هـ ـ 1992 م

78 – د 0 عبد الله الغذامي : " الخطيئة والتكفير 00 من البنيوية إلى التشريحية " ، 35 – الهيئة

المصرية العامة للكتاب – ط4 – 1998 م

79 – " ثقافة الأسئلة " 101 ، 102

80 – نفسه ، 102

81 – نفسه ، 109

82 – نفسه ، 104 : 107

83 – نفسه ، 107

84 – يترجم الغذامي المصطلح (Deconstruction) بالتشريحية،وأنا أفضل ترجمته بالتفكيكية؛ وفق التصور الهندسي لا الطبي كما ذهب الغذامي،لأن ما يُفكَّك ــ هندسياً ــ يسهل تركيبه ، بينما مصطلح التشريحية فيه قسوة لأن ما يشرح يصعب التئامه.

85 – السابق ، 180

86 – نفسه ، 111

87 – نفسه ، 112 ، 112

88 – نفسه ، 113

89 – نفسه ، 114

90 – نفسه : 114 ، 115

91 – نفسه ، 116

92 – نفسه ، 117

93 – نفسه : 119 : 120

94 – " الخطيئة والتكفير" ، 55

95 ـ نفسه ، 57

96 ـ نفسه ، 65

97 ـ نفسه ، 92

98 ـ وعن مفهومها يورد الحاتمي قولـه: " أخبرنا أبو عمر عن ثعلب عن أبي نصر عن الأصمعي قال: قل لأبي عمرو بن العلاء:" أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ، ويتواردان في اللفظ ؟ لم يلقَ أحدٌ منهما صاحبه ، ولا سمع بشعره فقال لي : " تلك عقول

رجال توافت على ألسنتها " ، انظر (حلية المحاضرة) ، 2 / 45

99 ـ " الخطيئة والتكفير " ، 145

100 ـ نفسه : 324 ، 325

101 ـ " ثقافة الأسئلة " ، 141

102 ـ نص القصيدة منشور بديوانه شرح د 0 محمد حسين ، 367 ـ بدون دار نشر ، 1950 م

103 ـ القصيدة كاملة منشورة بجريدة الرياض السعودية ـ عدد (5361) الجمعة 5/ 5 / 1403 هـ ـ 18/ 2 / 1983 م 0

104 ـ" ثقافة الأسئلة " ، 143

105 ـ نفسه ، 144

106 ـ نفسه ، 146

107 ـ " الخطيئة والتكفير " ، 327 ، 328

108 ـ القصيدتان كاملتان أثبتهما الغذامي موثقتين في آخر كتابه الخطيئة والتكفير، 347 : 352

109 ـ نفسه : 329 ، 330

110 ـ نفسه ، 320

111 ـ انظر دراسة جيرار جينيت (طروس) ، 135 ، مرجع سابق 112 ـ الخطيئة والتكفير : 330 ، 331

113 ـ نفسه ، 335

114 ـ نفسه ، 336

115 ـ نفسه ، 337

116 ـ نفسه ، 339

117 ـ نفسه 342

118 ـ نفسه ، 342 ، 343

119 ـ نفسه ، 344

120 ـ د. محمد عبد المطلب : " التناص عند عبد القاهر الجرجاني " ، 54 ، مجلة " علامات في النقد ، ج3 ، مج1 ـ النادي الأدبي بجدة ـ 1412 هـ ـ 1992 م

121 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

122 ـ نفسه ، 55

123 ـ نفسه ، 63

124 ـ عبد القاهر الجرجاني : " أسرار البلاغة في علم البيان " ، 293 ـ تصحيح السيد محمد

رشيد رضا ـ دار المعرفة ـ بيروت 1402 هـ ـ 1982م

125 ـ التناص عند عبد القاهرالجرجاني ، 76

126 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

127 ـ عبد القاهر الجرجاني : " دلائل الإعجاز " ، 489 ، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ـ مكتبة الخانجي بالقاهرة ، 1984 م

128 ـ نفسه ، 500

129 ـ " التناص عند عبد القاهر الجرجاني" ، 82

130 ـ نفسه ، 84

131 ـ د 0 محمد عبد المطلب : " قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث " ، 15 ـ الهيئة المصرية

العامة للكتاب ـ 1995 م

132 ـ نفسه ، 15 : 17

133 ـ نفسه ، 26

134 ـ نفسه ، الصفحة نفسها

135 ـ نفسه ، 163

136 ـ د. بدوي طبانة : " السرقات الأدبية ... دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها " ، 163 ـ مكتبة الأنجلو المصرية ـ ط2 ـ 1389 هـ ـ 1969 م

137 ـ نفسه ، 163 ، 164

138 ـ " ثقافة الأسئلة : ، 122

139 ـ " قراءات أسلوبية " ، 8

140 ـ نفسه 164

141 ـ نفسه 164

142 ـ نفسه : 165 ، 166

143 ـ محمد عفيفي مطر : " ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت " ، 66 ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط1 ـ 1986 م

144 ـ سورة التوبة ، الآية (2)

145 ـ " قراءات أسلوبية " ، 175

146 ـ د. محمد عبد المطلب : " مناورات الشعرية " ، 51 ـ دار الشروق ـ مصر ـ ط2 ـ 1417 هـ ـ 1996 م

147 ـ حسن طلب ، " ديوان آية جيم " ، 34 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1991 م

148 ـ " مناورات الشعرية " ، 52

التَّناصُّ وتحوُّلات الخطاب الشِّعري

بحث من إعداد:

الدكتور/ حافظ المغربي

أستاذ النقد الأدبي المشارك

كليَّة الآداب – جامعة الملك سعود

أحسب أنه بات واضحاً من خلال الممارسة النقدية تحليلاً للنصوص؛ مدى الارتباط الواضح بين مفهوم " التناص" و"الخطاب" ؛ وبخاصة الخطاب الأدبي ، وما يستوعبه في ضميره من سياقات متعددة ومتباينة ؛ ذلك أن التناص ـ ذلك المصطلح النقدي المنضبط ـ بات مسلَّماً من خلاله؛أنه تعالق واستدعاء لمجموعة من النصوص، يتلاقى سابقها بلاحقها في جدلية تعيد إنتاج كلٍّ منهما ، بكيفيات مختلفة، تخلِّق من خلال إنتاج – أو إعادة إنتاج- المفاهيم والرؤى؛ ما يمنح النص شعريات متباينة تفعِّل دائرة التلقي ، بين الباثِّ/ المبدع ، والقارئ / المتلقي.

فإذا كان التناص فعالية تماهي أو تباين بين النصوص، فإن الخطاب أداة هذه الفعالية اللغوية في علاقاتها بما هو خارج سياق النص الحاضر؛ في تفاعله مع الغائب وفق منظومة التناص. فالنص فيما أزعم لا تتحقق له مقدرات نصوصيته وفق مفهوم التلقي – حياةً لهـ؛ إلا إذا كان شركةً في تداوليته، بين المبدع والمتلقي.

لذلك نحن نتفق مع د. الجزار في " أن الخطاب discourse مصطلح أكثر سعة من النص، وإن كان مبنياً على عدد لا متناهٍ من النصوص، وليس الأعمال، وهذه نقطة على قدر بالغ من الأهمية، فالعمل مرسلة تنتمي إلى مرسلها، أما النص ففعالية تلقٍ، تفتح هذه المرسلة على ما سواها، مما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصد منه، أما المستوى الذي يلتقي فيه المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة تركيباً أي عملاً، أو دلالةً أي نصّاً، فهو مستوى (الخطاب) ،الذي يمثل المخزون النصوصي القارّ في كل من المرسل والمتلقي... وبفضل هذا تتم عملية الإنتاج والتلقي."(1)

وليس بجديد أن نقرر أن التناص الذي يحتضنه الخطاب الأدبي في نسقَيْه الظاهر والمضمر؛ يتم في الشكل والمضمون، دون فصل تعسفي بينهما، ذلك " لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة " عالمة " أو " شعبية "، أو ينتقي منها صورة أو موقفاً دراميا، أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي ".(2)

ويسعى هذا البحث من خلال التحليل النَّصي، أن يرصد التحولات التي تطرأ على الخطابات الشعرية من خلال الشكل والمضمون معاً، وفق فاعلية التناص، وأثر ذلك في تخليق شعرياته جمالياً في مستوى التلقي؛ الذي يكون فيه المتلقي مبدعاً آخر للنص، من خلال حواره مع بنياته المختلفة، مادام النص حيّاً بتناصاته ، مستدعياً دوماً، ومانحاً غيره، ما لا حصر له من بنىً تتفاعل لتقيم نصوصاً أخرى، مطلقاً العنان لتفجير أصوات الآخرين داخل بنيته العميقة؛ لا السطحية فحسب.

وليس بخافٍ أن المتناصّ في لحظة وعيه – أو لا وعيه أحياناً دون تعمد – يستدعي نصوصاً أخرى إلى نصّه؛ يحملها من المُسْتَدْعَى خطاب مغاير؛ على مستوى نسقَيْه الظاهر والمضمر، إذ ربما يستلهم مستدعياً نصاً دينياً (قرآناً أو حديثاً شريفاً)، أو تاريخياً، أو أسطورياً... إلخ، أو عكس ذلك تحولاً أو إبدالاً بين الخطابات،" وتصبح هذه الامتدادية في نصوص الآخرين ومحاكاتها؛ مقياساً يضيق أو يتسع في تعرجات النصوص وحركاتها، لا حدود لها في إضاءات جديدة ومتنوعة في النص الجديد، دون أن يكون هذا النص نسخة طبق الأصل من بنية النصوص السابقة."(3)

ووفقاً لتحولات الخطابات في رحلتها التناصية؛ على النحو السابق، يأتى دور الناقد في رصد هذه التحولات على محور الشكل؛ بنياتٍ وثيماتٍ، وفق المستوى الصرفي والنحوي لغةً، ووفق مستوى الموسيقى والصوت إيقاعاً، وعلى محور المضمون وفق رؤىً ومواقف وسياقات؛ تقيم جدليات شعرية متباينة وفاعلة في الوقت نفسه، في تفاعل بين النص والمتلقي، يحفر فيه – مختبِراً قوة محفوظه وثقافته- ما يجعله يتلبس في وعيٍ، ما علق بذهنه من تلك الرؤى والمواقف – في حينها – محفوظاً قديماً، وما يمكن أن يُضَافَ إلى فكره، إعادةً إنتاجٍ وفقهاً ووعياً معرفياً؛ يربط في(ديناميكيةٍ)، بين ماضي النصوص وحاضرها، وما تمخَّض عنها، مبيناً عن مولود جديد، يحمل أوجهاً من الصراع والأزمات، وربما الآمال المسكوت عنها، وفق هذه الخطابات المتناصة.

****

وأوَّل النصوص التي اخترناها؛ للتحليل والاستبطان، سعياً إلى رصد تحولات الخطاب الشعري، وفق منظومة التناص: قصيدة " شجنيَّة " للشاعر محمد أبي دومة، من ديوانه " الذي قَتَلَتْهُ الصبابة والبلاد "(4). يقول أبو دومة في جزءٍ أوَّل من نصِّه:

رقَّ وما راقْ... وأُهْرِيقَ من الكأسِ ثُمالتُهُ التّرياق... وخنقَتْ عُنُقُ السَّاقِ السّاَقْ... وسيْقَ البشرُ المهترئونَ القشُّ إلى منْ ليس لغير مقاصلهِ الحينَ مساقْ... تحدَّرتِ الأروُسُ كالدَّمعِ الورْدِ على ذُلِّ خدودِ الأعناقْ... تحدَّرتِ البلدانُ اللا متحدةُ وجَعاً مخفوتاً وأُفولاً ألآَقْ... وسالَ دمُ النَّفسِ الشمَّاتةِ... والنفسِ المنخلعةِ... والنَّفسِ الرَّضَّاخةِ من حشْرجَةِ فقاقيْعِ الأبواقْ... والتَهَبَ ضجيجُ الضَّجَّةِ وانتفخَتْ أوداجُ سماسرةِ الرِّقِّ بصَحْنِ الأسواقْ...

إن المتلقي حين يشرع في قراءة هذا الجزء من القصيدة؛ تستوقف أفق تلقيه وحدسه؛ إشارات سيميولوجيّة محيّرة، لما اعتاد أفق انتظار تلقيه والظفر به، كل إشارة تسلم إلى أختها؛ طواعيةً تارةً، ومخاتلةً لأفق تلقيهِ تارةً أخرى. وأوَّل ما يطالع أفق تلقيه انتظاراً؛ هو الشكل الغريب؛ الذي جاءت هندسته الكتابية وفضاؤها؛ مغايراً له. فقد كُتبَتْ أسطراً متراصة

يفصل بينها نقاط فصل؛ بطريقة لم نعهدها في كتابة " قصيدة التفعيلة" – وبالطبع القصيدة العمودية -.

وبإحالةٍ سيميولوجيَّة؛ يبدأ المتلقي في معاودة قراءة المقطع السابق من القصيدة، ليتلقى أفق انتظاره خيبةً تصنع للنَص شعريةً مغايرة، حين يُفاجَأ المتلقي أن الأسطر لم تأتِ موقَّعةً أو موزونةً على أيِّ بحرٍ من أبحر الخليل المعروفة أو الشَّاذة، رغم أن إحساسه الإيقاعيَّ؛ لا يستطيع أنْ يزعم أن القصيدة غير موقَّعة على إيقاعٍ (ما)؛ يظل أمام أفق انتظاره المحيَّرغائماً. وهنا يتساءَل: هل هي قصيدة نثر؟!.

ويأتيه الجواب من القصيدة مشكِّكاً في كونها قصيدة نثر، لأنها اعتمدت في بعض أسطرها؛ على إيقاع أبحر تخضع أو تكاد- إلا لمماً من كسور- على بحر بعينه، كقوله على " الرجز": (وسال دم النفسِ السَّمَّاتةِ..والنفسِ المنخلعة... والنفس الرَّضَّاخةِ من...)، ولأنها ثانيةً، اعتمدت ما يمكن أن نسميه قافيةً تعتمد حرف القاف رويّاً ثابتاً، علاوة على التقفيات الأُخَر المعترضة داخلياً، كالقافية التائيَّة الداخلية وصفاً للنفس:(الشماتة – المنخلعة – الرضَّاخة). إننا – كما قيل لأبي دومة في أحد المحافل وهو يلقي قصيدته هذه- أمام قصيدة موزونة ولا موزونة !!. إنها قصيدة تقف في منطقة الأعراف، بين "قصيدة التفعيلة" و" وقصيدة النثر"، وما هي واحدة منهما. فماذا تكون إذن؟!

إن د. عبد الله الفَيْفي يصكُّ مصطلحاً إيقاعياً جديداً؛ حيال الإشكالية المثارة بين " قصيدة التفعيلة" وما يسميها به البعض" قصيدة الشعر الحُرّ "، وهذا المصطلح أطلق عليه: " قصيدة التفعيلات "، ويدافع عن مصطلحه قائلاً: " ومحاولتنا هذه هي أول محاولة لتسميتها، وهي تلك القصيدة التي يمكن لها بحق أن تتخذ اسم (الشعر الحر)، أي تلك التي لا يتقيد إيقاعها بالتفعيلة الواحدة، ولكنه يتداح فى موسيقى الشعر العربي ، ليبتدع أشكالاً تمليها التجربة المتجددة من نصٍّ إلى آخر، فتراه يمزج نظاماً تفعيلياً بآخر".(5) ويجعل د.الفيفي- في موضع آخر-: " من الظواهر الموسيقية في القصيدة التفعيلية؛ تداخل التفعيلات."(6)

ويبقى من قافلة الأسئلة حيال نص أبي دومة سؤال مهم حيال الرؤى الإيقاعية السابقة؛ مفاده: ما الذي يجعل شاعراً متمرساً تملي عليه تجربته هذا الشكل الإيقاعي، سواء أ تمَّ ذلك منه بوعي أو بدون وعي؟!. وهنا يحق للمتلقي أن يضع السؤال أمام أفق انتظاره، وهو يعيد قراءة الجزء السابق من القصيدة؛ ليظفر بدالٍ سيميولوجي جديد، يحيل أفق انتظاره إلى رؤى تناصية، تتبدى واضحة – وإن غامت قليلاً – من محفوظه القرآني وفق خطابه الديني، الذي يستوعب آياته في إشارات لغوية صوتية غاية في أهميتها إنتاجاً لمزيد من دلالاتٍ؛ تخلّق شعريات جديدة في النص.

إننا حين نبدأ بقراءة المقطع؛ يستوقفنا من قول الشاعر: " رقَّ وما راقْ...وأهريقَ من الكأسِ ثُمالته التِّرياق... وخنقت عنق الساق الساق... "،ثم يستوقفنا من قوله: " وسال دم

النفس الشمَّاتة... إلخ "؛ ما يستدعي محفوظنا من " سورة القيامة "، في غير الترتيب الذي جاءت عليه في السورة. إن حديث الشاعر عن النفس الشمَّاتة والمنخلعة والرضَّاخة ؛ يستدعي على نحو من الأنحاء؛ قوله تعالى:" لا أقسمُ بيومِ القيامة * ولا أقسم بالنفس اللَّوامة * أَيحْسب الإنسان أنْ لن نجمعَ عظامه * بلى قادرين عل أن نسويَ بنانه * بل يريد الإنسان لِيفْجُرَ أَمَامَه"(7). أما حديثه الذي يسوق فيه لفظَتَيْ: (راق) و(الساق)؛ فإنه يستدعي من محفوظنا من السورة نفسها قوله تعالى: " كلاَّ إذا بلغتِ التَّراقيَ * وقيلَ مَنْ راق * وظنَّ أنَّه الفراق * والتفتِ السَّاقُ بالسَّاق * إلى ربِّكَ يومئذٍ المساق * فلا صدَّقَ ولا صلَّى * ولكنْ كذَّبَ وتولَّى"(8).

ومن هنا؛ قد تتبدى أولى مظاهر وعي أبي دومة بما يمكن أن أسميه "التجريب الإيقاعيَّ"، وفق التناص القرآني الفاعل؛ اتِّساقاً مع بواعث نفسيَّة وإبداعيَّة؛ وفق تحوُّلاتٍ، من خطاب ديني يتداخل بتداعيات متباينة؛ في حوار يسقطه الشاعر على خطاب سياسي واجتماعي، تلعب فيه اللغة أصواتاً وإيقاعاً دور البطولة، في منظومة التناص؛ الذي تحمله هذه الخطابات المتباينة، على النحو الذي سيفضي إليه تحليلنا التناصي، وفق تحولات الخطاب رؤيةً وأداةً.

إن تناص أبي دومة؛ كان مع الآيات سبيله إلى المضمون شكلٌ؛ خطَّه – تجريباً – بفكرٍ مستنير يدرك أسرار اللغة. إنه اختار شكلاً، وفضاءً كتابياً؛ يتمثَّل ما يتقارب مع شكل كتابة المصحف الشريف؛ فواصلَ بين الآيات، وقد استبدل الترقيم الموجود في رؤوس الآيات – في حذر وطموح– بنقاط القطع (...)؛ ليعطي لتناصه من – من حيث الشكل والمضمون – رؤيةً حسِّيَّةً معنويَّةً معاً أمام المتلقي، ليوقع في فكره ووجدانه تقارب المشاهد، بين القيامة الأُخرويَّة/ الخطاب الدينيّ/ العقديّ،وبين القيامة الدنيوية/ الخطاب السياسي/ الخطاب الاجتماعي/ الخطاب الأخلاقي، المتمثل في حمْأة قيامةٍ دنيويةٍ بين أبناء العروبة والدين.

إنَّ أبا دومة جعل سبيله إلى الفصل بين أسطره الشعرية – التي شابهت فواصل السور في القرآن وقاربتها – قوافيَ؛ كان أغلبها على حرف القاف السَّاكن؛ في تناص قرآني مع (قافات) الفواصل في الآيات من 27: 29 من " سورة القيامة "، وهي على التوالي: الفراق – بالساق – المساق؛التي كانت إحدى الدَّوال السيميولوجية التي هدتنا إلى التناص القرآني معها. وعن التقارب بين الفاصلة القرآنية والقافية الشعرية؛ يقول د. عبد الحميد إبراهيم: " أمَّا الفاصلة فهي آخر الآية كقافية الشِّعر، وقرينة السجع؛ أخذاً من قوله تعالى: (كتابٌ فُصِّلَتْ آياتُهُ)، وقد سُمِّيتْ بذلك لأنها تفصل بين كلامين، وهي في الأصل الخرزة تفصل بين الخرزتين في (النظام)، وهذا يوحي بأن تركيب الكلام هنا يشبه تركيب الخرز في العقد، فلا تتداخل الحبَّات لأن هناك فاصلة بين كل خرزتين، وقد تحدَّث كثير من الأدباء عن جمال الفواصل في السورة، وعن ملاءمة الفاصلة للآية".(9)

ويضيف د.عبد الحميد في هذا السياق حديثاً مهماً، حين يقول:" ويهمنا من ذلك ما ذكروه عن المناسبة بين الفواصل في السورة، وعن ملاءمة الفاصلة للآية. أما المناسبة بين الفواصل؛ فقد ذكروا أن الفواصل إما متماثلة كقوله تعالى: (والطُّور* وكتابٍ مسطور* في رَقٍّ

منشور* والبيت المعمور)، أو متقاربة كقوله تعالى: (الرحمن الرحيم * مالك يوم الدّين)..."(10)، وأحسب وفق هذا التقارب بين الفواصل والقوافي؛ أن نعدَّ فواصل/ قوافي نص أبي دومة من النوع المتماثل، وبخاصة أن جلَّها جاء مسجوعاً بالقاف الساكنة.

يبدأ الجزء السابق من نص أبي دومة، بما يدخلنا – كما عرفنا- دائرة التناص القرآني مع سورة القيامة، من خلال دال سيميولوجي لساني؛ يستدعي الآيات عاليه(33:26)؛ التي يقول في تفسيرها المفسرون: " يعظ تعالى عباده، بذكر حال المحتضر عند السياق، وأنه إذا بلغت روحه التراقي– وهي العظام المكتنفة لثغر النحر- فحينئذٍ يشتد الكرب، ويطلب كل وسيلة وسبب، يظن أن يحصل به الشفاء والراحة، ولهذا قال: (وقيل من راق) أي: من يرقيه من الرُّقية، لأنهم انقطعت آمالهم من الأسباب العادية، فلم يبقَ إلا الأسباب الإلاهية. ولكن القضاء والقدر، إذا حتم وجاء فلا مرد له،(وظنَّ أنه الفراق) للدنيا(والتفت الساق بالساق) أي: اجتمعت الشدائد والتفت، وأُريد أن تخرج الروح التي أَلِفت البدن، ولم تزل معه، فتساق إلى الله تعالى، يسوق القلوب إلى ما فيه نجاتها، ويزجرها إلى ما فيه هلاكها، ولكن المعاند الذي لا تنفع فيه الآيات،لا يزال مستمراً على بغيه وكفره وعناده"(11).

ويتلقف أبو دومة ما يضمه الخطاب الديني لغةً، وإيقاعاً مسجوعاً؛ جاء تعبيراً عن مضامين ومشاهد أُخروية، ليسقطها- عبر خطاب سياسي واجتماعي أخلاقي – على واقع أمتنا المنكودة بأبنائها؛ حكَّاماً ومحكومين، مشكَّلاً خطابَيْه وفق التركيب الصوتي للقرآن الكريم؛ من خلال قوافيه المسجوعة، التي يمكن من خلالها أن نستقرىء دلالات جديدة وفق خطاب جديد، فيما يمكن أن يسميه اللسانيون المعاصرون بـ" منهج النقد الصوتي ". فقد أشار بعضهم إلى أن:" أهم تلك القضايا الجوهرية التي تنتقل من خطاب المبدع إلى المتلقي، هي طبيعة تشكيل الخطاب، أو التركيب الصوتي وعلاقته بالدلالات التي يسعى إلى تكريسها الخطاب.وهذا هو الحقل الجديد الذي ينهض به النقد الصوتي في تحليل الخطاب، وكشف جمالياته، بعد أن وُلِدَ في أحضان علم الصوت الحديث".(12)

ونص " شجنيَّة " قابل بخطاباته من خلال منهج النقد الصوتي؛ أن يقف تشكيله البديع منتجاً معانيَ أخرى تضاف إلى شعرياته؛ في تحولات الخطاب على متنه، عبر صوتيات اللغة ومقاطعها، وقد امتصَّت لغة " سورة القيامة"، وتفسيرها.

فإذا كانت لفظة (راق) القرآنية جاءت اسم فاعل – في خطاب ديني – للدلالة على الرُّقية؛ التي انتفت حجَّةً للمحتضر هروباً من الموت سَوْقاً إلى الله؛ فإن الشاعر يستنبتها في سياق جديد بمعنىً مقارب ومغاير في الوقت نفسه. إنه بقوله في مطلع القصيدة: (رقَّ وما راقْ)؛ يضعنا مع اللغة في مواجهة؛ من خلال موروثنا من الدلالات، وما ينتظر أفق تلقينا منه. فهل الفعل (رقَّ) من الرِّقَّة بمعنى رهافة الإحساس، أم من الرقيق المستعبد المستذلّ، وهو معنىً يوجِّه معنى ما بعده ويستنسخه، حيث قوله: (وما راق). يخبرنا المصباح المنير أنَّ من معاني (رقَّ) قوله: " والرَّق بالفتح ذكر السلاحف والجمع رقوق... والرِّقُّ بالكسر العبودية،

وهو مصدر رَقَّ الشيء يَرِقُّ من باب ضرب فهو رقيق"(13). إن سياق النص لا يشير إلى رقَّة ورهافة، بل يشير إلى واقع نُسْتَرَقُّ فيه.

إن أبا دومة يشير إلى حالة من الِّرق والعبودية إذن؛ لكل مرقوق ورقيق عربيٍّ معاصر، رضي المهانة. وهنا يتبدَّى وجه الراقي المقتَبَس تناصاً من" سورة القيامة"، في مشهد معاصر ومغاير لمشاهد ما قبلها؛ احتضاراً في دنيا عبدٍ؛ قد يكون مؤمناً أو جاحداً أمام مشهد ربه، وفق مسعاه الدنيوي، كما علمنا من تفسير الآية،ولكن أبا دومة حمَّله معنىً غير الإيمان والجحود، حين جعله عبداً ذليلاً رقيقاً، لا تنفعه رقية(راقٍ)؛ نفى أبو دومة وجوده إمعاناً في ذلِّه؛ حيث لا راقيَ في دنيا كل من فيها عبيد أذلاَّء، ليصبح تذرُّعه بأسباب الدنيا – خلافاً لتفسير الآية- حيال عبيد متواجدين، ولكنهم أصبحوا لا يملكون أسباب الرقية إيماناً/ عزَّةً/ خلاصاً، كما أراد أن يتذرع بها المحتضر أمام الأسباب الإلاهية.

وإذا كانت المداواة بما كان هو الداء؛ فإن ما يتداوَوْن به من خمر– دنيوية بالطبع- قد أُهريقت وتدحرجت منسكبةً؛ حتى لم يبقَ منها شيء يتداوون به من عللهم فيروقُوا ويَرْقَوا، ومجال التأويل حول عللهم يتسع أوصافاً وأفعالاً. وإذا كان القرآن – وفق المفسرين – قد عبَّر بالتفاف السَّاق بالسَّاق عن حالةٍ من اجتماع الشَّدائد والتفافها طلباً لخروج الروح، في تعبيرٍ حركيٍ؛ يحمل معنى تآزر الشدائد تخفيفاً لآلام خروجها من الجسد مفرقةً؛ فإن الشاعر جعل كل ساقٍ لعرب الفرقة - أو من أسماهم بالأمم اللامتحدة – تخنق ساق أخيها في أحرج اللحظات، تعبيراً عن الأنانية والكراهية.

إذا كان ما سبق؛ فإن الجزاء من جنس العمل، حيث سيأتي سوْقهم- بوصفهم بشراً مهترئين- كالقشِّ المهمل(في معنىً مغاير لمشاهد القيامة الأخروية) إلى مساق دنيوي مجهول، تعمَّد الشاعر- وفق بلاغة الحذف في نسق مضمر وبنية عميقة – أن يخفيه أمام متلقٍ؛ يأخذ عليه تأويله وتعريفه كل سبيل. فقد تشير آفاق التأويل، إلى أن يكون المساق إلى ساداتهم وكبرائهم من زعماء العولمة وزبانيتهم من حكَّام خونة، ورؤساء للأمم المتحدة؛ حيال الأذلاء من الأمم اللامتحدة؛ فيكون المساق الدنيويّ لا يقلُّ كثيراً في الذُّل عن المساق الأخرويّ، فالأول أمام بشرٍ؛ أذلوا من خلقهم الله سادةً فأَبَوْا إلاَّ المذلَّة، والآخر كان ثواباً أو عقاباً أمام العادل الدَّيَّان عزَّ وجلَّ.

وفي مشهد حركيّ فادح وساخر؛ يرسم الشاعر صورةً لأولئك البشر القشّ، وقد تحدَّرت رؤوسهم كما يتحدَّر الدمع الدَّامي انكساراً وذلاً على خدودهم، التي جعلها الشاعر- في وصف دقيق وبديع- تخفي أعناقهم تحتها في انكسار، ولم يبقَ لها إلا أن تنكسر مادياً كما انكسرت معنوياً في مذلَّةٍ، حتى طالتها الدموع، وقد تساوت الأعناق بمستوى الخدود. ولا يخفى – في هذا السياق- وصفه للون الدمع بالورد، لرؤوس منكسرة. فإذا عرفنا أن(الورد) يكون وصفاً للأسود العفيَّة الشامخة؛ أدركنا فداحة السخرية، في مفارقة تصويرية.

وتزداد السخرية – وفق تناص عكسي في المفاهيم- حين يصف أبو دومة الرؤوس المتحدرة – في مقابل الأمم المتحدة التي تسومهم خسْفاً وذلاًّ- بالأمم اللامتحدة فرقةً وخنوعاً؛ بما لا يحقُّ لهم حياله أن يعبِّروا صراحةً عن وجعهم وضعفهم وسلبيتهم، فجعل وجعهم – في صورة تجسيدية صوتية – مخفوتاً لا يقوى أن يُبِيْن، فحقَّ – سخريةً- أن يكون أفولهم – في صورة تجسيدية ضوئية هذه المرَّة- الأَّقاً فاضحاً على رؤوس الأشهاد، في زمن الفضائيات والعولمة. وكأن الشاعر بصورتَيْه المحسوستين المجسَّدتين صوتاً وصورةً؛ يلعب ويوظف تكنيكا الصوت والضَّوء لكشف زيفهم. إن فضائحهم تتبدى بالصوت والصورة.

ولا يكتفي حسُّ الشاعر بفضح خارجهم، وإنما يستبطن – في تناص قرآني واعٍ- جوَّانيتهم ، وخبيئة طويتهم ، حين يسيِّل مهج أنفسهم ، ومعها أدواؤهم النفسيَّة.إن الشاعر حين يذكر أنفسهم على هذا النحو: (سال دم النفس الشمَّاتة... والنفس المنخلعة...والنفس الرَّضَّاخة من حشرجة فقاقيع الأبواق...)؛ إنما يتناص كما ذكرنا مع الآيات الأولى من " سورة القيامة"؛ حيث قوله تعالى: " لا اقسمُ بيوم القيامة* ولا أقسم بالنفس اللوامة..." الآية، وفي تفسير هذه الآيات يقول الشيخ السعدي: " ليست (لا) ها هنا نافية، ولا زائدة، وإنما أتى بها للاستفتاح والاهتمام بما بعدها، ولكثرة الإتيان بها مع اليمين لا يُسْتَغْرَب الاستفتاح بها...، فالمقسم به في هذا الموضع هو المقسم عليه، وهو البعث بعد الموت، وقيام الناس من قبورهم، ثم وقوفهم ينتظرون ما يحكم به الرب عليهم(ولا أقسم بيوم القيامة)، وهي جميع النفوس الخيِّرة والفاجرة، سُمِّيتْ (لوَّامة) لكثرة ترددها وتلوُّمها، وعدم ثبوتها على حالة من أحوالها، ولأنها عند الموت تلوم صاحبها على ما عملت، بل نفس المؤمن تلوم صاحبها على ما حصل منه، من تفريط أو تقصير في حقٍّ من الحقوق، أو غفلة، فجمع بين الإقسام بالجزاء، وعلى الجزاء، وبين مستحق الجزاء".(14)

فإذا كانت النفس اللَّوامة في حاليها إيماناً وفُجراً تلوم صاحبها على ما اقترف؛ فإن أبا دومة - في تناص عكسيّ ساخر- يغيّب في تحول أول من تحولات الخطاب الديني – عبر آليات التناص- النفس اللوَّامة التي يتصف صاحبها بالإحساس – ولو الأدنى- بالمسؤولية. أمَّا أولئك المهترئون القشّ؛ فيكشفون عن حقيقة أنفسهم التي لا تخاف ربَّها، صاحب اللوامة، لأنها بين نفس مبالغة في شماتتها؛ فيمن لا يُشمَتُ فيهم أخوَّةً وعروبةً وديناً،ونفسٍ منخلعةٍ خوفاً- في المقابل- من سادتها وكبرائها سعياً لإرضائهم خيانةً وفرقةً لأخوَّة العروبة والإنسانية والدّين، ونفس رضَّاخة لما يمليه عليها هؤلاء السادة (المتأمركون) من الصهاينة ، سواء أكانوا حكَّاماً أم زبانيتهم من محكوميهم. واستمراراً في مسلسل السخرية؛ صوَّر أنفسهم الرَّضَّاخة لما يُمْلى عليها قسراً؛ كأنها وهي لا تقوى على الرد إلا بالإذعان؛ تردد في إذعانها بصوت مَنْ يُساق إلى مقصلةٍ نصبها له هؤلاء، كما أبان عن ذلك الشاعر من قبل، حيث أصواتهم حشرجات في أبواق؛ تخرج فقاقيع من أبواق كبالوعات المجاري؛ محاكيةً صوتها (بقبقةً).

لقد كان أبو دومة على وعيٍ بتحولات البنى من خطاب ديني، إلى خطاب سياسي/ أخلاقي/ اجتماعي، حين غَيَّبَ مع النفس اللوَّامة- التي جاء سلوك هؤلاء دونها- بنية القسم التي تجلَّت في الخطاب الديني القرآني، وكأنه يجلِّي – وفق نسق مضمر في البنية العميقة للخطاب- تهافت أنفس لا تستحق أن يقسم بها هواناً، لأنها لا ترقى إلى مستوى النفس اللوامة،

وقد شمتت وانخلعت ورضخت. وكم كان الشاعر موفَّقاً؛ حين راوح – في تقفية داخلية– بالتاء، وجعلها فواصل مستقلة مع الأنفسِ المستذلَّة من خلال: (الشمَّاتة... المنخلعة... الرضَّاخة) بعيدةً عن القاف؛ التي جاءت قافيةً في كل فواصل القصيدة، وذلك لأن تنغيمها نبراً، له دلالة سيميولوجية صوتية على أهميتها، إبرازاً للذات المنكسرة / السلبية / الخائنة؛ التي بُنِيَ عليها النص.

****

ويستمر أبو دومة عبر فواصله / قوافيه(قافيَّةَ الرَّويّ) يفجِّر بها – بوصفها دلالات صوتية- طاقات النص الشعرية، حين يقول في جزء جديد من قصيدته:

... والتهبَ ضجيجُ الضَّجةِ وانتفختْ أوداجُ سماسرةِ الرّقِ بصحنِ الأسواق... وخسر البائعُ والرابحُ... خسرَ المتفرّجُ... خسِرَ الحاضرُ والغائبُ... وخسر النَّبَّاحُ الأفّاقْ... عاشتْ حنجرَةُ الضخِّ العربيّ البقباقْ... وعاشَ عنيترُ... وجُميّلُ... وكُثيّرُ... وقُيَيّسُ وما صُغّرَ من أسماءِ الطُّلقاءِ العشّاقْ... وعاشَ الوطنُ النَّافقُ... عاشَ الوطنُ القوميُّ الأنفاقْ... لا بُشْرَى يا أهلَ الرَّبطِ المنحَلّ الخاذلِ والمتخاذِلِ والخُذْلانْ – أحبَّتنا – يا مَنْ لم يجْمَعْنا غيرُ شِقاقْ... ها هم بدأوا بالأقصَى ثنَّوا بعراقْ... فانتظِروا يا ناسَ المشرِقِ والمغرِبِ إنَّ الوقتَ الأعتَمَ سيلُفُّ العلمَ الخفَّاقْ... شئنا أم لمْ ... ستشدُّ أظافِرُهُمْ مُقَلَ الأحداقْ... فانتبهوا... وانتبهوا...

إنَّ المُسْتَرَقّيْنَ في بداية مشهد جديد وقد فقهوا ما قاله زبانية سياسة الأقوياء؛ يعودون إلى أوطانهم- وهم الذين تحشرج الكلام من قبل جبناً في حلوقهم– ليُسْمِعوا رعيتهم، ومن ملكوا رقابهم جعجعةً(ضجيج الضَّجة)؛ بوصفه تعبيراً موحياً يصنع مفارقةً مع الحشرجة، بين الجهر والهمس، حتى إن أوداجهم لَتَنْتَفِخُ سماسِرةً للرِّقّ بصحن الأسواق؛ يبيعون شرف أمتهم وأبناءها رقيقاً؛ لصالح القوى الاستعمارية الجديدة من الأمريكيين واليهود، وقد تناسَوا أنهم رَقُّوا من قبلُ وليس لهم ثمَّةَ راقٍ. وهنا يعلن أبو دومة عن خسرانهم المبين؛ لا يتميز- في سوق الرِّق العربي المعاصر- بائعٍ خاسر من رابح، أو متفرج حاضر من غائب، حتى أولئك الرقيق يغدون في النهاية كلاباً أفّاقةً تنبح، حيث لا قيمة للبشر ولا للأشياء، في سوق يحكمه منطق الغابة.

وتأتي المفارقة أكثرَ فداحةً، حين يهتف أبو دومة ساخراً للحنجرة العربيّة؛ التي لا يعرف أصحابها إلاَّ الشعارات التي لا تسمن ولا تغني من جوع؛ حين يجعلها أقرب إلى صنبور لبئر بترول تضخُّ أقوالاً لا يتبعها أفعالٌ، ولكي يمعن في السخرية؛ نراه يستدعي من التاريخ القديم شعراء الغزل من العصر الجاهلي والأموي؛ كعنترة العبْسيِّ، وجميل بن معْمَر، وكثيّر عزَّة، وقيس بن المُلَوَّح، لكن بأيَّةِ كيفية؟!.

إنَّ أبا دومة يستدعي هؤلاء الشعراء استدعاءً تاريخياً ساخراً، لاجئاً في تحوُّلٍ من تحوُّلات الخطاب – من تاريخي إلى اجتماعي وربَّما سياسي – إلى بنية (التصغير) لتحقير شأن الشعراء المعاصرين، الذين جاء بهؤلاء رمزاً لهم وفق تناص عكسي ساخر. فإذا كان عنترة شاعراً فارساً ذاد عن حبِّه وشرف قبيلته قولاً وفعلاً، وإذا كان جميل وقيس وكثيِّر من المجاهدين لأجل قيمة الحب العذريِّ الصادق، والأقوال التي تتبعها أفعال؛ فإن شعراء الأمة المعاصرين أصبحوا أبواقاً وصنابير ضخٍّ لجعجعةٍ لا ترى وراءها طحْنةً، لعشَّاق طلقاء من أيِّ قيد أخلاقي، وهنا يغدون رموزاً على عكس حقيقتهم التاريخية؛ التي جرَّدها الشاعر من قيمتها جرأةً / شجاعةً / حميميةً / قوميَّةً / شرفاً؛ حيث هتف مرَّةً أخرى – ساخراً- باسم الوطنِ النافق موتاً، على يد أبناء أمَّةٍ؛ حالها مع هؤلاء مزرية، وقد غدت الأوطان العربية قوميَّةً زائفة، يجرها بها اليهود إلى أنفاق مظلمة، تُدارُ فيها سياسات تخفي الحقائق عن الشُّرفاء الغيورين.

وكم كان الشاعر موفَّقاً حين ردَّ الأعجاز – قافيةً وجناساً– من خلال كلمة (الأنفاق)،على الصدور من خلال كلمة (النافق)؛ في تجاوبٍ بين صورتين من صور الموت الماديِّ (النافق)، والمعنويِ (الأنفاق)؛ التي تتساوى في ممارسة سياسية معتمة خائنة مع الموت المادي.وحُقَّ له أن ينفِّرهم؛ حيث لا بشرى لمن وصفهم في سلسلة ساخرة بـ (أهل الربط الخاذل والمتخاذل والخذلان).وهو حين يصفهم بأهل الربط المنحلِّ في مزج للمتناقضات تحتضنه مفارقة ساخرة؛ إنما يكرِّس لتناصٍّ جديد، ومعه تحوُّل في الخطاب جديد؛ كانت المفارقة لُحْمتُه وسُداه.

إن وصفهم بـ (أهل الربط المنحلِّ) يستدعي من غوْر بعيد في تاريخنا الإسلامي أهل الحَلِّ والعقد من علمائنا الأجلاَّء وفقهائنا؛ الذين وحَّدهم في فتاواهم الجريئة - بدءاً من عهد الصحابة - كلمة حقٍّ عند سلطان جائر؛ في مقابل ما تكرسه المفارقة من فداحة مع هؤلاء الذين لم يجمعهم غير شقاق وفرقة، وهو يسخر منهم بقوله في اعتراض وتعريض: - أحبَّتَنا -، مستقرئاً ما يحدث الآن حالاًّ بالعراق الشقيق من مذلَّةٍ، في وقتٍ وصفه – في صورة تجسيدية – بالأعتم يلفُّ علَمَهَم الخفَّاق،شاءوا أم لم يشاءوا ؛ حيث تشدّ أظافر الأمريكيين والعملاء مُقَلَ أبناء الرافدين، منبهاً إياهم وما انتبهوا . وحين يقول أبو دومة باسم العرب: (شئنا أم لم...) مقدماً المشيئة إثباتاً، ثم حاذفاً إياها نفياً؛ إنما يكرِّس لفلسفة التقاعس؛ التي مبعثها الرغبة في استمرار مسلسل الخضوع والخنوع إلى الآخَر المستعمر الأمريكي المعاصر.

ولم يفُتْ أبو دومة أن يستغلَّ طاقات كامنة في اللغة لتكريس فكرة الخنوع؛ بيَ ْعاً لمقدرات الأمة على أيدي من ابتُلِيَتْ بهم حكاماً، حين يصف الربط المنحل وأهله بـ (الخاذل اسم فاعل من خذل الثلاثي)،و(المتخاذل من تخاذل الخماسيِّ إمعاناً ومبالغةً فيه)، ثم(الخذلان مصدراً لكل المشتقات بما فيها اسم الفاعل)؛ ليتعدى المصدر دوره النحوي إلى دوره الدلالي، بوصف هؤلاء الخانعين مصدراً لكل تخاذل. إنَّ الشاعر هنا يولِّد من اللغة لغةً؛ عن طريق مفرداتها، ليؤكد ما يقول به علماء اللغة؛ حيث إنهم يصفون " اللغات على أنها توليدية الوظيفة، أي أن أحد وظائفها الجوهرية هو التناسل الذاتي وخلق الصيغ، فنحن نولِّد اللغة باللغة؛ عبر مجموعة الرموز والإشارات المتاحة لنا في لغتنا، وهذا يتيح لنا وفقاً لمقدرة اللغة التوليدية الكامنة والمتأصلة فيها أن نولد ما لا نهاية من الجمل والعبارات، وكذلك يتيح لنا التوليد نفسه أن نفهم ما لا نهاية من الجمل والعبارات".(15)

****

وأحسب أن نتائج منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، الذي أشرنا إلى أهميته؛ يمكن أن تستقرىء مدى ما يمكن أن يكون الشاعر قد وفِّق فيه من حيث استخدامه مقاطع اللغة الصوتية، في إنتاج مزيد من دلالات الخطاب الشعرية، ويكفي – علاوة على ما استبطناه - أن نقف مع المقطع الذي ضمَّ الفواصل(المقطع القافيَّ)؛الذي انتهى بصوت صامت هو القاف الساكنة.

إن صوت القاف جاء رويّاً / فاصلةً في اثنتين وعشرين قافيةً، هي جلُّ قوافي القصيدة، وقد جاء ضمن مقطعٍ يعدّه علماء اللغة والأصوات زائداً في الطول، ويصفونه بأنه " يتكون من صامت فصائت طويلٍ فصامت؛ مثل (دَاْرْ- سَاْقْ – نُوْرْ)"(15). وقد مثَّله في قوافي أبي دومة المقاطع التاليةٍ على سبيل المثال: (رَاْقْ – يَاْقْ – سَاْقْ – نَاْقْ... إلخ)؛ من الكلمات التالية التي شملتها قافيةً:(راقْ – السَّاقْ – الأعناقْ... إلخ) على الترتيب. والقاف صوت يعدُّه علماء الأصوات في نطق المجيدين من قرَّاء القرآن الكريم " صوتاً لهوياً انفجارياً مهموساً".(17)

وقد استطاع أبو دومة بمقطعه زائد الطول المنتهي بالقاف قافيةً؛ أن يحقق معادلة سمعية وسطية؛ في خطابات يجلد فيها الذات الخانعة في(الأنا) العربي و(الآخر)المستعمر، بلا جلبةٍ تعكس تشنجاً وخطابية، أو خفوتاً يعكس استكانةً وخنوعاً، وهو بذلك حقَّق تعادلاً ومقاربةً بين الخطاب الشعري المنطوق إلى جانب المكتوب من خلال صوره الصوتية والبصرية، على نحو ما بيّنا، عبر تحوّلات خطاباته الشعرية؛ وبخاصةٍ إذا عرفنا " أن أعظم التوقعات المدركة في الكلام المنطوق تأتي أيضاً من التأثير السمعي لما هو مكتوب، ويلعب النبر والتنغيم والقافية وعلو الصوت (الوضوح السمعي) دوراً في مثل هذه التوقعات، بعضه يأتي تلقائياً، وبعضه يعتمد على نوعية الأصوات "(18).

ولعل الشاعر في تناصه الدَّال سيميولوجياً من المقطع السابق - قوافيَ- مع فواصل" سورة القيامة"- وفق تحوُّلات الخطاب – قد أفاد من طاقات الفواصل القرآنية، في تخليق ما لا حصر له من الدلالات مهتدياً بها، وهو مدرك أن خطابه المقروء سيصير مسموعاً إذا أُنشِدَ، فجمع في مقاطعه– كما هي الحال في الفواصل على مستوى طريقة الكتابة القرآنية – بين الصَّامت والصَّائت، والمهموس والمجهور، داخل المقطع الواحد، من خلال صوتٍ منغَّمٍ منبورٍ ينتهي عنده بحر النغم؛ مثل (القاف).

وإننا توافقاً مع وسطية الوضوح السمعي التي تحدثنا عنها من قبل؛ يمكن أن ندرك أن المقاطع السابقة بدأت بصامت طويل تحوَّل إلى صائت وانتهى بصامت ساكن هو (القاف)، جاء منبوراً، لذلك فإن " الأصوات الصائتة (الفتحة والفتحة الطويلة، والضمة والضمة الطويلة، والكسرة والكسرة الطويلة)، تُعَدُّ أوضح الأصوات في لغتنا العربية"(19) . وثمَّة فارق مهم بين وضوح الصوت والجلبة والخطابيَّة التي تفسد مغزى الخطاب الشعري في سياق شجني مقرِّع؛كما يتمثله خطاب أبي دومة الشعري؛ يعوزه منطق الإقناع حُجَّةً على المتقاعسين. ولعلنا نلمح مصداق ذلك من خلال تمثله في مقاطعه " للسمات فوق التركيبية كالنبر والنغمة والتنغيم وطول الصوت، فهي سمات صوتية لا غنىً للكاتب والخطاب الدرامي عنها، فالنبر الذي هو نشاط عضوي؛ يؤدي إلى إنتاج كمية أكبر من الهواء الخارج من الرئتين، لذلك يكون المقطع المنبور (درجة علو الصوت) أوضح من المقطع غير المنبور،ويضم المقطع المنبور غالباً صوتاً صائتاً(مركز الوضوح)"(20).

كما رأينا في المقطع السابق من خلال المد بالألف؛ في كل القصيدة.

****

لقد كان تمثُّل أبي دومة – الذي ميَّزه عن بعض شعراء الوطن العربيّ – للشكل الكتابي القرآني تناصاً في الشكل والمضمون؛ بوصفه دالاً سيميولوجياً وبنيوياً وأسلوبياً مقنعاً لِمَا أراد أن يطرحه في تحولات خطابه الشعري من ديني / تاريخي، إلى سياسي / اجتماعي / أخلاقي، لذلك كان منطقيا أن يتحول رؤيةً وأداةً – وإن لم يتخلَّ عن التأثير الصوتيّ القرآني بفاصلة القاف – إلى شكل قصيدة التفعيلة / التفعيلات، لينقلنا إلى شعور مغاير؛ من الإدانة إلى الشهادة والإشهاد؛ حين يخاطب الأزهر الشريف، ويجعله شاهداً على ما بلَّغ استشرافاً إلى المستقبل الذي تنبَّأ فيه بما كان، وذلك حين يختم قصيدته – وفق تفعيلات متغايرة ولكنها موقَّعة – قائلاً:

قل لهمو يا أزهرَنا الباقي... الباقْ...

قل لهمو... وبحقّ سنينِ شموخكْ...

قل لهمو... وبحقّ جهادِ شيوخِكْ...

قل لهمو...

إياكمْ يا أبناءُ ويا حكَّام... ويا حكَّامُ وأبناءْ...

إياكم وأفولَ عراقْ...

إياكم وأفولَ عراقْ...

لقد نجحت اللغة والصوت في الإيحاء بما أراده الشاعر قضايا ورؤىً، من خلال تكريسهما عبر مفارقات تصويرية؛ جاءت بنيةً مهمة في تفعيل تحوُّلات الخطاب. فإذا كنَّا قد عرفنا أن اللغة تتناسل ولوداً؛ فإننا ربطاً بين اللغة والصوت، يمكن أن نستشعر مع المقطع الذي حوى القافية (القافيَّة) مكوناً من صامت فصائت فصامت ساكن على هذا النحو:(راقْ – ياقْ – ساقْ... إلخ)؛ أنه مقطع يتتابع ليحاكي صوت الغراب؛ لو نحن استبدلنا الصامت الأول في كل كلمة بصوت الغين في كل القصيدة، على هذا النحو: (غاقْ – غاقْ – غاقْ....)، وكأن صوتهم يوحي بأنهم غربان تنعق بما لا تعي.

وربما ساعد على الإحساس بذلك كلِّه " أيقونية الكتابة " الرأسية، التي تشبه الكتابة النثرية في تمثلها لكتابة المصحف الشريف، وهي إحدى آليات التناص التي يلجأ فيها المتناص إلى ما أسماه د.مفتاح بـ (التمطيط)، حيث يقول:" إن الآليات التمطيطية التي ذكرنا على ما يمكن تسميته بأيقونية الكتابة(أي علاقة المشابهة مع " واقع " العالم الخارجي). وعلى هذا الأساس فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحويَّة ببعضه، أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه؛ هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري، اعتباراً لمفهوم الأيقون"(21). ولا أدل على هذا التقارب الأيقوني من تتابع المقطع زائد الطول وتقاربه في كل قوافي القصيدة، ولا أدلَّ على ارتباط المقولات النحوية من اعتماد الشاعر على بنية الفعلِ الماضي في كل القصيدة تقريباً؛ تكريساً لحالة من الثبات في المواقف التي لا تستشرف رؤيةً إلى الخلاص في المستقبل، حتى يلجأ في نهايتها وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة إلى فعل الأمر- بصيغة الدعاء- إلى الأزهر غوْثاً.

ولا يفوتنا أن نلتفت إلى أن بنية السجع كرَّست – مقاطعَ وقوافيَ – لهذه الحالة من الرتابة المقصودة؛ كاشفةً عن حالة من السلبية، حتى ما جاء في شكل جناس ناقص كان ناطقاً بحالة ضد التجانس، نلمح ذلك – مفارقةً- بين: (رقَّ # راق)، وبين (النافق # الأنفاق)، بما يجسِّد دارمية الصراع.

****

أما النص الآخر الذي وقع اختيارنا عليه؛ استبطاناً وتحليلاً، ورصداً لتحولات الخطاب الشعري؛ فهو نص قصيدة " الرجل ذو الظِّل الأخضر"، وهو من نصوص الشاعر محمود درويش القديمة؛ كتبه، وفقاً لعنوان جانبي – جاء نصّاً موازياً مهماً – : " في ذكرى جمال عبد الناصر" ، والقصيدة هي الأخيرة من ديوانه " حبيبتي تنهض من نومها"- 1970م.

والعنوان الجانبي بوصفه نصاً موازياً؛ جاء هنا غاية في الأهمية بوصفه أحد أضرب التناصية؛ التي عدَّها جيرار جينيت منجم أسئلة بلا أجوبة، إذ على الناقد أن يبحث عنها من خلال تحليل النص. والعنوان الفرعي هنا؛ جاء دالاً سيميولوجياً، يفك إحدى شفراته.

إن التناص يتخذ هنا شكلاً استدعائياً، من خلال الزَّعيم العربي الكبير جمال عبد الناصر؛ الذي جعله درويش باستدعائه له محوراً لاستدعاءات أُخرَ؛ تضرب في عمق تراثنا تاريخياً وأدبياً، لتصبح شخصية عبد الناصر على نحو من الأنحاء مرآةً تناصية، تنعكس عليها صور هذه الشخصيات التراثية، بكل مواقفها التي جاءت على الدوام إيجابية، متسقةً ومتماهيةً مع شخصية زعيم في قامة عبد الناصر.

وقد كان الاستدعاء التناصي في القصيدة؛ يدور أغلبه في حيز الخفاء لا التجلي، بمعنى أن الشخصية كانت تُسْتَدْعَى من خلال مواقفها، بوصفها إنجازات وعطاءات، كالمواقع الحربية الحاسمة التي خاضتها، أو الإنجازات الإبداعية التي قدمتها إلى البشرية؛ بما يدخل به التناص في شكله التاريخي حيز التناص الخفيّ، الذي هو أعمق الأنواع إعمالاً لذهن متلقٍ مفكِّر شريك لمبدع أكثر تخصيباً لنصٍّ؛ يسعى إلى خلق خلود شعرياته المتوالدة، من خلال فقه الشاعر والمتلقي بأن " الأحداث التاريخية، والشخصيات التاريخية، ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد- على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معيَّن، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة؛ تظل- بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة – باقية، وصالحة لأن تتكرر، من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة " (22).

****

يبدأ درويش قصيدته(23)، متوحداً بأناه مع أنا كل العرب (النحن) من جانب، ثم متوحداً بهم ومعهم مصيراً وقدراً بالزعيم عبد الناصر من جانب آخر؛ بما يكرِّس في البداية صورة الزعيم الرمز، حين يقول:

نعيشُ معكْ

نسيرُ معكْ

نجوعُ معكْ

وحينَ تموتُ

نحاولُ ألاَّ نموتَ معك!

إنَّ بنية الفعل المضارع تعكس هنا حالة من التفاعل تجدداً وحدوثاً؛ مع قدرية هذا الزعيم والتحام الأمة به، فهي تعيش معه وتسير معه، وفي الشدّة تتحمل الجوع معه، في سبيل

حياة كريمة دفعت فيها ثمناً باهظاً، انتهى بنكستها، وإن لم ينتهِ بكفرها بزعيمها الذي عاش ومات من أجلها. وهنا يقف بنا درويش بفعل ظرفية الموت وقدريته وقفة مؤسِّية وصادقة، تتخذ ببنية المضارع وجهة مغايرة، إنهم ساعة الموت يحاولون ألاَّ يموتوا معه، ليس كراهيةً للموت – ولا له بالطبع-، ولكن ليكملوا مسيرة جهاده الشريف تحقيقاً لأمل الأمة. إن الفعل (نحاول) وما فيه من معنى المنازعة؛ يوحي بأن فعل الحياة يأتي قسراً، في مقابل فعل الموت الذي يتمنونه من داخلهم، إذ لا حياة لهم بعد موت مَنْ جعل لحياتهم وكرامتهم معنىً. ومن هنا كبر عليهم وعزَّ على أمانيهم، أن يموت موتةً لا يموتها الفرسان مانحو الحياة معانيها مثله، نفهم ذلك من قوله في المقطع الثاني:

ولكنْ ،

لماذا تموتُ بعيداً عن الماءِ

والنيلُ ملءُ يديكْ ؟

لماذا تموتُ بعيداً عن البرْقِ

والبرقُ في شفتَيْك ؟

كان منطقياً أن يستدرك الشاعر على قضية الموت وفق فلسفة الكيفية، بعد أن أنهى المقطع السابق بدالٍّ علاماتي مهم؛ هو علامة التعجب(!) من كونه والعرب مازالوا أحياء بعده؛ إذ لماذا يموت- وفق استفهامٍ إنكاري تعجبي – بعيداً عن مائية الحياة نيلاً، والنيل هو الذي استحال– مع سعته– ملءُ يديْهِ الجواديْن، وكأن مائية الزعيم هي المانحة لا الممنوحة؛ حبّاً من النيل، فإذا كانت مصر هبة النيل وهو أحد أبنائها وأبناء الأمة؛ فإن النيل يستحيل هبةً حضاريةً وعطاءً متجدداً - به وله – لكل الأمة.

ويستغل درويش طاقات الزعيم النورانية، والناريَّة المتمثلة في خطبه، التي كان يَفْرَق منها أعداء الأمة، ويستنير بها – صدقاً في القول والفعل- أبناؤها، وذلك حين يستغل طاقات البرق – وفق تناص قرآني من غور بعيد- خوفاً وطمعاً، بين أعداء الأمة وأبنائها؛ ليجعل كل هذا لبنةً لاستفهام تعجبيّ إنكاريٍّ جديد، وهو يتساءل: لماذا يموت هذا الزعيم بعيداً عن برقٍ تخلَّقَ من شفتين سماويتين ملهمتين؟!؛ تحيل خطبه كلماتٍ برقيَّةٍ.

****

ولكي يضفي درويش على شخصية عبد الناصر منطقيَّةً فعليَّة لما يتصف بِه؛ نراه يلجأ إلى رؤىً في التناص متناسلة وفاعلة، بين استدعاء لأحداث التاريخ صريحةً، واستدعاء

لشخصياته في نسق مضمر، داعماً استدعاءاته بين الصريح والمضمر؛ بتناصات قرآنية، تزيد المتلقي قناعة بمصداقية تصوراته، ومعه العرب، حول كل ما تضمنه قوله في مقطعٍ ثالث:

وأنت وعدتَ القبائلْ

برحلةِ صيفٍ من الجاهليَّةْ

وأنت وعدتَ السلاسلْ

بنارِ الزُّنود القويَّةْ

وأنتَ وعدتَ المقاتلْ

بمعركةٍ... تُرْجِعُ القادسيَّةْ

إنَّ لفظة (القبائل) تستدعي على الفور تداعياتها التاريخية موروثاً عربياً أصيلاً، حيث ماضي العزَّة، وشعور القبيلة بهذه العزة، التي تكتسبها من عزَّة أبنائها، وعلى رأسهم شيخها وكبيرها. إن عبد الناصر، يتحول – وفق تحول في الخطاب الشعري من تاريخي قديم إلى سياسي معاصر- إلى رمزٍ / شيخٍ معاصرٍ؛ من شيوخ قبائل العرب في حاضرهم الذي يعيد – ولو إلى حينٍ – مجدهم الغابر، منضوين تحت راية زعيم عربيٍّ منهم، يعدهم ويمنِّيهم، لكن بأيِّ شيءٍ؟.

وهنا يطل التناص القرآني – من غور يبدو بعيداً – يحمل معه الشيء المُتَمنَّى حلماً؛ يربط عزّ َ ماضي الأمة بحاضرها، إنه (رحلة صيف من الجاهلية)، تناصاً مع قوله تعالى في(سورة قريش):"لإيلافِ قريشٍ * إيلافهم رحلة الشتاء والصيف..." (24) . ولعل كتب التفسير تهدينا إلى ما يسهم إنتاجاً في دلالة التناص القرآني، حيث يقول السعدي: " قال كثير من المفسرين: إن الجار والمجرور متعلق بالسورة التي قبلها (سورة الفيل)، أي فعلنا ما فعلنا بأصحاب الفيل لأجل قريش وأمنهم، واستقامة مصالحهم، وانتظام رحلتهم في الشتاء لليمن، والصيف للشام، لأجل التجارة والمكاسب، فأهلك الله من أرادهم بسوء، وعظَّمَ أمر الحرم وأهله في قلوب العرب، حتى احترموهم، ولم يعترضوا لهم في أيِّ سفرٍ أرادوا" (25).

إن المفسرين ربطوا المسبَّبَ بالسبب، فانتظام رحلة قريش قوم الرسول صلَّى الله عليه وسلم لأجل التجارة والمكاسب؛ كان سببه دحر أصحاب الفيل، إكراماً لقومه وإرهاصاً بمولده. ودرويش – وفق دواعي التفسير – حين يجعل عبد الناصر يعِد القبائل برحلة صيف يستدعيها من الجاهلية؛ إنما يستدعي معها السياق التاريخي المجيد كلَّه بدءاً من الجاهلية، مبشِّرةً زماناً ومكاناً بالإسلام، ليغدو عبد الناصر على نحو من الأنحاء (عبد المطَّلب) معاصراً؛ يحدب على وحدة القبائل في رحلات وحدة تجارية وسياسية واجتماعية؛ في وجه أصحاب الفيل / اليهود / القوى الإمبريالية المعاصرة، وربما كان استدعاء درويش – إن لم يكن تأويلي مبالغاً- يستدعي

مع عبد الناصر جهاده في اليمن، وسعيه الذي تُوِّجَ بالوحدة مع الشام (سوريا) في حلم وحدوي كبير، وربما قوَّى هذا الزعم التأويلي، قادمٌ من مقاطع القصيدة.

وعبر صورةٍ تشخيصية معبِّرة، تنطق بها الوعود؛ يجعل عبد الناصر/ شيخ القبيلة / عبد المطلب القرشيّ المعاصر؛ يَعِدُ – مجاهداً أكبرَ- السلاسل والقيود التي يرسف فيها كل عربيٍّ أسير في سجون الإسرائيليين، بنار تشعلها زنودٌ ناصرية قويَّة، وهنا – فيما أزعم – يطل وجه درويش الثائر الفلسطيني المجاهد بالكلمة، متحدياً وهو الرمز الناصريُّ، حين يتناص موضوعياً مع ذاته القائلة في قصيدة (تحدٍّ)(26)، من ديوانٍ سابقٍ:

سأقولها :

في غرفَةِ التَّوْقيْفِ

في الحمَّامِ . . .

في الإسطَبْلِ . . .

تحتَ السَّوْطِ . . .

تحتَ القيْدِ . . .

في عُنْفِ السَّلاسِلْ

مليونُ عصفورٍ

على أغصانِ قلبي

يخلُقُ اللحنَ المُقاتلْ

إن فكرة عنف السلاسل التي سيحطمها المقاتل الفلسطيني ماثلةٌ دوماً في فكر درويش الشعري الذاتي، ولكنها هنا من خلال تقمُّصه صورة مقاتل في قامة عبد الناصر؛ يسبغ عليها شيئاً من الموضوعيَّة، التي تهم كل مواطن عربيٍّ حُرٍّ مقاتل، وعده عبد الناصر الزعيم، والمقاتل الأكبر، فبماذا وعده؟.

لقد وعده، بعد هزيمة يونيو، بمعركةٍ – بدأها بحرب الاستنزاف – ترجع القادسية، في تحوُّل من خطاب تاريخي يحمل مع(القادسية)؛ كل موروثنا المجيد عزَّةً ونصرةً على الفرس،إلى خطاب سياسي معاصر؛ حيث عدونا الإسرائيلي أخطر من الفرس. وهنا - وفق خطاب ونسق مضمر- يستدعي درويش بـ(القادسية) الخلفاء الراشدين وقوّادها العظماء؛ ليغدو عبد الناصر مرَّةً أخرى عمر بن الخطَّاب معاصراً، أو سعد بن أبي وقَّاص معاصراً (بطل

القادسية)،يقود الأمة – كما قاداها- إلى نصر مؤزَّر؛ لا يقف على أسباب هزيمة حزيران ودواعيها إلاّ َليتجاوزها.

إن استدعاء هذه الشخصيات التراثية التاريخية في نسق مضمر؛ربما يقارب ما أسماه د.عشري – وفق الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصيَّة – بـ (استعارة مدلولها العام)، ويقصد به أنه " يستعير مدلولها العام ويتخذ هذا المدلول إطاراً عاماً يملؤه بالملامح المعاصرة، بحيث لا ترد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى الشخصية المستعارة، ولا ينطبق عليها أي ملمح من الملامح التفصيلية المعاصرة، التي يملأ الشاعر بها الإطار، وإنما تظل الشخصية بمثابة الخلفية الرمزية للقصيدة، يحسُّ بها القارىء ولكنه لا يلمسها..." (27).

إن المدلول العام الذي رآه درويش في استدعائه لشخصيات تراثية كابن الخطَّاب وابن أبي وقَّاص، ومن قبلهم شخصيات جاهلية كعبد المطلب بكل سياقاتها التاريخية؛ إنما يتمثل في البطولة والإقدام في صورة زعيم وقائد جديد، قادر أن يحوّل – إن واتته الظروف- الهزيمة إلى نصر. إنه هنا يوظف الشخصية نمطاً يأتي معادلاً تراثياً لبعد من أبعاد تجربته، من خلال الزعيم، الذي هو الكل بطولةً / تضحيةً / قولاً / فعلاً / قداسةً، في واحدٍ هو عبد الناصر، حيث الإشارة إلى أبعاد تتراوح بين الخوف والترقب بعد موت هذا الزعيم القائد، الذي جاء الحديث عنه في هذا المقطع إرهاصاً، لحديثٍ ذي شجونٍ – في المقاطع التالية- عن همِّ وحدة الأمةِ بعْدَهُ.

وفي هذا النمط من أنماط توظيف الشخصية التراثية – كما يرى د.عشري-" يزداد دور الشخصية أهميةً، حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته، وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التي يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزراً عضوياً، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى، وقد تكون تكنيكات شعرية أخرى، وقد تكون الأمرين معاً" (28). وقد رأينا كيف نجح تآزر الشخصيات التي جاءت وفق نسق مضمر في بنية الخطاب العميقة، في نقل أبعاد التجربة، من خلال تناص المفاهيم والرؤى.

ومن التكنيكات الفنية / الشكلية التي تآزرت هنا لنقل أبعاد التجربة؛ ما يشير د. عشري إليها أمثلةً بقوله:" والشاعر إلى جوار ذلك يستخدم مجموعة من التكنيكات الشعرية الأخرى، كالصورة الشعرية، وبعض التكنيكات الحديثة التي استعارتها القصيدة من الفنون الأخرى كفن القصة، وفن السينما، حيث يستخدم من هذه التكنيكات فن المونتاج، والارتداد إلى الخلف (الفلاش باك)، والمونولوج الداخلي... وغيرها، ولم يكن الشاعر في توظيفه لهذه التكنيكات بأقل مهارة منه في توظيف الشخصيات التراثية التي استعارها" (29).

إن استخدام تكنيك المونتاج واضح هنا؛ من خلال الانتقال ممَّا يشبه اللقطة الأولى؛ التي يمثلها المقطعان الأولان من القصيدة إليه. ففي المقطع الأول تدور اللقطة الأولى وفق حوار

قصصي، بين العرب والشخصية المستدعاة، وهي الزعيم عبد الناصر، من خلال مخاطبته – وكأنه حيٌّ- بضمير المخاطب، ثم تتحول آليات الاستدعاء- تمهيداً للتناص مع شخصيات أخرى في المقطع الثالث- على آلية جديدة، تدور بين مخاطبته بضمير الغائب (تموت)، والخطاب(يديك- شفتيك)، ثم فجأة مع المقطع الثالث؛ يرتد بنا وفق (الفلاش باك) إلى لقطة من الجاهلية، ثم الإسلام، من خلال الاستدعاء التناصي أحداثاً تاريخية، وأشخاصاً تراثية،وفق صور شعرية جسَّدت المونتاج لقطات متناثرة، بين ماضٍ وحاضر.

ولا شكَّ أن هذه الآليات ربطت منطقية الاستدعاء التناصي بعمق الأحداث؛ فيما يشبه الشريط السينيمائي الذي يُدار بحرفية، لا نشعر معها بالرتابة بين المشاهد، وفق نصَّين: مُسْتَدعٍ يتمثل في عبد الناصر/ الحاضر/الزعامة المعاصرة/ الشرف/ الإيمان/القداسة/القول/الفعل، ومسْتَدْعَىً يتمثل في ماضٍ مجيد/العزَّة/القداسة/الشجاعة/الإيمان/القادسية/ابن الخطاب/ابن أبي وقَّاص، ومن قبلهما: عبد المطلب/عام الفيل/وحدة القبائل... ،وكأننا نشاهد فيلماً سينيمائياً ماتعاً، تتحول فيه الخطابات، دون افتعال، وفق هذه الآليات والأدوات الشكلية، التي نجحت في نقل أبعاد تجربة الشاعر مواقفَ ورؤىً.

ويجب أن ننوِّه باستخدام درويش للضمائر، بين متكلمٍ في المقطعين الأول والثالث، ومتكلم وغائب كما في المقطع الثاني، ولاشك أنها آلية مهمة، لا تقل عن سابقتها، منحاً لمنطقية التواصل بين نصين: مسْتَدْعىً غائب (التراث/الأحداث/الشخصيات التراثية)، وحاضر مُسْتَدْعٍ مخَاطَب (المعاصرة/ عبد الناصر/أمة مهزومة بدونه/الواقع العربي الذي نحتاجه رغم مرارته). إن شاعراً معاصراً كدرويش حين يستخدم صيغة ضمير المخاطب والغائب؛ " إنما يتخذ من الشخصية هذا الموقف عندما يحسُّ بأن الشخصية لا تحمل تجربته هو الذاتية،وإنما تجسِّد بعداً موضوعياً من أبعاد تجربة موضوعية،ولذلك فإن هذا الموقف،يحقق للقصيدة لوناً من الموضوعية أكثر اكتمالاً "(30).

ويرى د.عشري أن الشاعر في هذا الموقف يلجأ إلى أسلوب الحوار كما رأينا،أما حين يتحدث عن الشخصية بصيغة ضمير الغائب؛ فإنه " يلجأ إلى أسلوب القصّ، وفي الموقفين؛ قد يحتفظ الشاعر للشخصية بملامحها التراثية، مقابلاً بينها وبين الملامح المعاصرة، وقد يضفي الدلالة المعاصرة مباشرةً على الشخصية، بعد إن يجردها من دلالتها التراثية"(31). ولعل هذا السبيل قد استبان واضحاً؛ من خلال استدعاء عبد الناصر- محوراً في النص- لكل الشخصيات والأحداث التاريخية، كما وظَّف درويش شخصياتهم.

أما عن أسلوب (الالتفات) بين الضمائر خطاباً وغيبةً كما في المقطع الثاني، فيما هو انتقال بين أكثر من ضمير؛ فهو أقدر على كسر نمط التعامل مع أبعاد الشخصية، من وجهةٍ تتفق مع فلسفة التناص، تفاعلاً بين نصين: حاضر وغائب، ليكون قادراً على استيعاب الشخصية من كل جوانبها،" ولاشكَّ أن اللجوء إلى هذا الأسلوب يمنح الشاعر مرونةً في التعامل مع الشخصية من شتَّى جوانبها وأبعادها، بحيث إذا لم يستطع إن يستغلَّ بعداً معيَّناً من

أبعاد الشخصية في إطار صيغة ضمير معيَّن؛ فإنه قد يستطيع ذلك في صيغة ضمير آخر... وهكذا"(32).

****

وتأتي المفارقة التصويرية- دائماً- تكنيكاً مهماً وفارقاً، إذا ما اقترنت– آليةً- بالنصوص المتناصَّة، وهي تحمل خطابات متباينة، تُحْدِثُ تغايراً وربَّما فداحةً، بين النصوص المتعالقة والمتداخلة تناصّاً، بما يفجِّر شعرياتٍ؛ بعضها في نسقٍ ظاهر، وبعضها الآخر- وهو الأقدر- في نسق مضمر.إن درويش في مقطعين تاليين، يحدِث بينهما مفارقة كبرى؛ لاجئاً في كل مقطع منهما إلى مفارقات صغيرة، تذهب كل مذهب مع نفس المتلقي؛ في التكريس لتلك المفارقة الكبرى؛ التي تتمثل في وجهين للأمة العربية،عاشاها كرامةً ومذلَّةً. يقول درويش في المقطع الجديد الذي يمثل محور المفارقة الأولى:

ولستَ نبياً ،

ولكنَّ ظلَّكَ أخضرْ

أَتذْكرْ ؟

كيفَ جعلتَ ملامحَ وجهيْ

وكيفَ جعلتَ جبينيْ

وكيف جعلتَ اغترابيْ وموتيَ

أخضرَ

أخضرَ

أخضرْ ...

إن اللون الأخضر في فقه المسلمين ومعتقداتهم، هو لون رامز إلى القداسة والحياة، فهو لباس أهل الجنة، ارتباطاً بـ " الأنبياء والصديقين والشهداء وحسن أولئك رفيقاً"، وبدون شكٍّ، فهو يقوِّي عند المتلقي روعة الإحساس والإيحاء به صانعاً للمفارقة. إن عبد الناصر- في رؤية موضوعية صادقة- ليس نبيّاً، ولكن ظله أخضر، ولعل إرهاص درويش بكونه من الصالحين كعمر بنِ الخطاب، وسعد بن أبي وقَّاص بَطَلَيْ القادسية، قد جعل قناعاتنا بكونه مميزاً طهراً وقداسةً، تقبل أن يكون له ظلّ أخضر، كقطبٍ صوفيٍّ صالح، له مريدوه، وأولهم الشاعر نفسه.

ومع استفهام درويش بقوله:(أَتذكرْ) – وفق تكنيك الفلاش باك-؛ يتحول درويش عن مخاطبة عبد الناصر/الرجل الطيب/ الصالح/ الزعيم الملهم، من خطاب موضوعي جماعي، إلى خطاب ذاتي، يتخذ فيه درويش شكل الرمز، الذي لا يبتعد كثيراً عن المنحى الموضوعي، بوصفه رمزاً للمواطن العربي، الذي أسبغ على زعيمه كل أفعال منح الهويَّة والكرامة.

إن بنيَتَيْ السؤال والتكرارهنا تكرِّسان لبنية المفارقة؛ تفعيلاً لآلية التناص، وفق صور تجسيدية ناطقة.إنه يبدأ فيض الأسئلة، بسؤال ينقلنا مباشرةً بين نصوص غائبة، وأخرى حاضرة.فهو ليس نبياً!، ولكن ماذا يكون؟. إنه رجلٍ ذو ظل أخضر، صوفيٌّ مبارك، أكسب مريديه لونه ووصفه وهويته: عروبةً/ إسلاماً / قداسةً؛ حتى صارت ملامح وجوههم خضراء، وجبينهم أخضر، رغم أن الجبين أحد قسمات الوجه، ولكن الشاعر كنَّى به عن لوازم الشموخ والكبرياء،أو وفق مجاز مرسل تحمل علاقة الجزئية فيه كلاً؛ هو وجه أخضر، يحاكي ويوحي بدلالات: النضارة/العزَّة/ القداسة/الشموخ/الكبرياء؛ تلكم التي منحها للشاعر بوصفه رمزاً لقومه. حتى في أحلك لحظات الهزيمة(هزيمة حزيران)؛ جعل اغترابهم وشعورهم بالموت – هزيمةً وانكساراً- أخضر، يحمل بذور وعوده للقبائل برحلة وحدة عربية، تتمثل الجاهلية والإسلام، في صورة ماضيه المشرق، سعياً إلى ما يبدل الموت حياةً، والهزيمة نصراً.

إن بنية السؤال المكرر بصيغة الكيفية؛ يعكس إحساساً مباشراً بحال العزَّة والكرامة التي لم تفتقدها الأمة في حياة الزعيم نصرًا، أو حتى هزيمةً، ثم يأتي تكرار اللون الأخضر، والإلحاح عليه وصفاً لعبد الناصر ومريديه؛ مستدعياً- في تناص مع الأشخاص والمفاهيم والرؤى- صورة رجل أخضر صالح، ليس بنبيّ،رغم صلاحه، لعلنا نستدعي به من غور بعيد في التراث الإسلامي الصوفي الشعبي أولاً، ثم الفكريّ أخيراً، صورة(الخِضر) رفيق سيدنا موسى عليهما السلام.إن بعضًا من العوام ممَّن يعشقون أقطاب الصوفية، يربطون بين(الخضر) اسماً، والخضرة لوناً؛ يدلُّ- رمزاً- على صلاحه لابساً ثوباً من لباس أهل الجنَّة.

وتسبغ كتب الصوفية لكبار مفكريها، على الخضر كرامات؛ لا تكون إلاَّ للصالحين من أمثاله. إن القشيريَّ يرى أنَّ " القرآن الكريم ذكر نماذج من الكرامات التي ظهرت على الأولياء... ومن ذلك ما ظهر على يَدَيْ الخضر عليه السلام، وهي أمور مناقضة للعادة اخْتُصَّ الخضر عليه السلام بها، ولم يكن نبياً، وإنما كان ولياً"(33). ويزيد ابن عربيّ معارفنا، حين نعرف منه أن " الخضر يُعبَّر به عن البسط... وقد يكون ما يعطيه الغوْث على يد الخضر.فإن قلت: وما الخضر؟ قلنا: عبارة عن البسط"(34).

****

ويأتي مقطع جديد يمثل المحورالآخر للمفارقة التصويرية، بين وجهين للعربيّ في العهد الناصريّ، ومعهما وجهٌ من التأويل عصيٌّ؛ حيال نصوص درويش الثريَّة، التي لا تجود بما فيها في سهولة، وذلك حين يخاطب عبد الناصر بقوله:

أَتذكرُ وجهي القديمَ ؟

لقد كان وجهي يُحَنَّطُ في مُتحَفٍ إنجليزيْ

ويسقُطُ في الجامعِ الأُمَويّْ

متى يا رفيقيْ ؟

متى يا عزيزيْ ؟

متى نشتري صيدليَّهْ

بجُرْحِ الحُسيْنِ ... ومجْدِ أُميَّهْ

وُنبْعَثُ في سدِّ أُسْوانَ خبزاً وماءً

ومليونَ كيلوَ واطٍ من الكهرباءِ ؟

إن الاستفهام التقريري في صدر المقطع؛ يعلن عن الطرف الآخر للمفارقة الفادحة، بين وجه عزيز، وآخر قديم؛ سوف يكشف درويش عن قسماته، عبر خطاب قد يبدو معسراً في التأويل؛ من خلال وجهٍ كان يُحنَّط في (متحف إنجليزي)، ويسقط في (الجامع الأمويّ)، ولكن لماذا هذان المكانان: (المتحف الإنجليزي) و(الجامع الأمويّ)، تحنيطاً ثم سقوطاً؟!.

إن (التحنيط) في مقتبل التأويل، يحمل دلالة الموت وما بعده، في مقابل الوجه الأخضر العربيّ، الذي اكتشفه عبد الناصر، ومنح قسماتِهِ من لونه وبَرَكَته وهُويته. لكن لماذا اختار مكان تحنيطه متحفاً إنجليزياً؟!. إن الإنجليزهم من اكتشفوا سرَّ تحنيط الفراعنة من المصريين القدماء للمومياوات؛ فأراد درويش أن يتناص مع هذه الفكرة تناصاً عكسياً ساخراً، حطّاً على الإنجليز، الذين خلَّص عبد الناصر مصر من فلولهم، بتأميم قناة السويس، ثم بناء سدِّ أسوان العالي؛ بما كان مدعاةً للعدوان الثلاثي على مصر بقيادة إنجلترا، سعياً لاحتلال جديد، لولا قهرعبد الناصر بشعبه الباسل لهم، نصراً للأمة التي كان زعيمها.

وليس هذا كله ببعيد عن ثقافة درويش، ولاعن ثقافتنا التاريخية ومن هنا أراد درويش ـ تعريضاً ـ أن يجعل سرَّ معرفة الإنجليز لطريقة التحنيط تتخلى عن البعد الحضاري للمكتشفات، لتستخدمه في بعده القهري لذلك المنجز سعياً إلى إماتة روح الأمة، وجعلها ـ بعد إماتتها منسيةً مدفونةً محنطة في قبرهم الإنجليزي ـ شاهداً على قهرهم ومذلتهم، تعلو وجوههم صفرة

الموت، وحمرة الدم الإنجليزي البارد؛ الذي هو مظهر آخر من مظاهر الموت، حتى جاء عبد الناصر وأخرجهم من قبورهم، مانحاً إياهم – وهو الخضر المعاصر- لون الخضرة والحياة بعثاً/ هوية/ كرامةً/ نصراً.وهنا تتجلى المفارقة بين حياةٍ وموتٍ، وعزّةٍ ومذلَّةٍ، وحاضر كان مزدهراً وماضٍ كان تعيساً ذليلاً.

أمَّا لماذا جعل درويش وجهه – وكل عربي مسلم – يسقط في الجامع الأموي؟!، في مفارقة جديدة فادحة، بين معنى (السقوط)،وما يحيل إليه الجامع إيحاءً إلى وحدةٍ مفتقدة، كانت تجمع المسلمين على أمرٍ وعزٍّ ومجدٍ جامعٍ، وبخاصةٍ أننا نعرف من تاريخنا الإسلامي أن الوليد بن عبد الملك الأموي قد بناه سنة(88هـ) على أنقاض كنيسة للروم؛ عزّاً للمسلمين وإذلالاً للروم (الذين يقابلون الإنجليز في عهد عبد الناصر).

لعل استقراء التاريخ المعاصر في ضوء القديم؛ يحمِّل تأويلنا رؤيةً تناصيَّة؛ تحملها هذه المفارقة الفادحة؛ بين ماضيين: مجيد تعمره الوحدة تحت خلافة أمويَّة واحدة، وواقع سقط فيه وجهنا ووجه الشاعر في الجامع الأمويِّ، ومعه حلم الوحدة بين القاهرة ودمشق، الذي سعى عبد الناصر إلى تحقيقه، بإنشائه للجمهورية العربية المتحدة، حلماً لوحدة عربية شاملة؛ لينتهي الحلم في النهاية بكابوس سقوط الوحدة في الجامع الأمويِّ / دمشق العروبة؛ استجابةً لداعي الفُرقة ودواعيها، خوفاً من تسلط الزعيم الذي لم يقامر- لمجدٍ شخصيٍّ- بمقدَّرات أمته، كما زعم مَن سعَوا على إسقاطها. وهذه هي المفارقة المكانية، بين(متحف إنجليزي) سقط فيه وجهنا وهويتنا بداعٍ من الإنجليز/ الروم الجدد، و(جامعٍ أمويٍّ) سقط فيه وجهنا بداعٍ منَّا نحن العرب المتخاذلين دوماً، ليتوالى مسلسل السقوط انتهاءً بغزو العراق، وتهديداً لسوريا، والبقية تأتي.

إن استدعاء التاريخ هنا وفق خطاب تاريخي سياسي حقيقي ومنطقي؛ يتحول في نص درويش إلى خطاب سياسي فادح، يحمل من تحولاته بعداً ساخراً في مضمونه وشكله، تلعب فيه المفارقة دوراً رئيساً إلى جوار بنية التكرار مُقاربةً. يستبين سبيل ذلك؛ من خلال الاستفهام الذي حمل صور التكرار، بما لا يخلو من لغة درويش المعرِّضة الساخرة.

إن بنية السؤال المكرر- في مفارقة جديدة- تحمل السؤال بـ (متى) قلقاً واغتراباً عن الزمن بباعث الفُرقة، في مقابل تكرارها في المقطع السابق بـ (كيف) سؤالاً عن الحال اطمئناناً بباعث التوحُّد. ولكن السؤال بالزمن المتوتر؛ يحمل صوراً متباينة، فحين يناديه: (يا رفيقي)؛ إنما يناديه بما يحلو للمعسكر الروسي الشيوعي – آنئذٍ -، بوصف تصنيف البعض لعبد الناصر ميَّالاً إلى الشيوعيين، وكأنه(رفيق) منهم، وحين يناديه:(يا عزيزي) إنما يناديه بما يحلو للمعسكر الغربيّ الأمريكي والأوروبيّ. وكأن درويش – في ذكاء السياسي المحنَّك والشاعر الواعي- يحاول أن ينفي عن زعيم أمَّةٍ وعالَمٍ قد احترمه؛ كونه منتمياً ومحسوباً على أيٍّ من المعسكرين. إنه عربيٌّ مسلم فحسب، وهذا هو المعنى الذي كرَّسه درويش في المقاطع السابقة، ليأتي ختام المقطع مكرِّساً – وفق عبقرية شاعر متناصٍّ – هذه المعاني، بدءاً بالاستفهام الأخير، حين يسأله عن موعد اشتراء(صيدلية)، بصيغة التنكير، الذي يفيد العموم

المكانيَّ التئاماً لشمل الأمة، وربما كانت الصيدلية هنا رمزاً لـ (جامعة الدول العربيَّة)؛ المعطَّل دورها بيتاً لمداوة جرح العرب فُرقةً مزمنةً. ولكن السؤال المهم: لماذا، بل بماذا سوف نشتري الصيدلية؟!، ومع الإضراب تكمن في السؤال مفارقة جديدة، تكشف عن دهاء درويش الشاعر السياسي.

إن الصيدليات تُشْتَرَى بوصفها أماكنَ لطلب الدواء للداء، كالجروح ونحوها، ولكن المفاجأة أن الشاعر استعاضَ عن(اللام) حرفاً يفيد العلَّة والطلب من حروف الجر، بـ(الباء)، التي جاءت للاستعانة، داخلةً على المتروك، كما يقول البلاغيون والنحاة. إن الصيدلية هنا لا تُشْتَرى لجرح الحسين، كما نعاه تاريخنا القديم والمعاصر، وبخاصَّةٍ كما هي الحال عند الشيعة، وفي المقابل يأتي التغني بأمجاد بني أُميَّة بُناة الجامع الأموي. وهنا تحدث مفارقة لغوية غاية في الأهمية، بين استخدام (الباء) بديلاً لـ (اللام) من حروف الجر، تحمِّل التناص بعداً مهماً من أبعاد التجربة رؤيةً عند درويش، في تحوُّلات خطابه؛ بما ينتج مزيداً من دلالات النص.

إننا لو جعلنا (اللام) تدخل على (جرح الحسين) معطوفاً عليها معنىً ولفظاً (مجد أميَّة)، لما كان للتناص قيمة تفعيلية على مستوى الشكل والمضمون. لأنه – تجاوباً لمنطق التاريخ ومعه- سيكون شراء الصيدلية منطقياً لمداوة جرح الحسين، وما استتبعه من جُرم تاريخيٍّ في حق قتلته، حيال محبِّي آل بيت النبيّ صلَّى الله عليه وسلَّم، وبخاصةٍ الشيعة، في تطور تاريخي؛ قسَّم الأمة إلى أحزاب وشيَع، أدلجتها فدمَّرتها، كل ذلك في مقابل الانتقاص من آل أميَّة؛ الذين أسهموا في تحويل أمر الخلافة من شورى، إلى ملكٍ عضودٍ يورَّث؛ أسهم هو الآخر في تقسيم الأمة وفرقتها، وهما فريقان الآن – وفق رؤية تنبوئيَّة لدرويش آنئذٍ – يدمِّرون مقدرات الدين والعروبة في العراق، بسببٍ من تفرقهم الحاصل والماثل لكل ذي عين.

ولكن درويش بحسٍّ لغويٍّ من شاعر واعٍ؛ حوَّل مسار الخطاب من (اللام)، إلى (الباء) التي تتجاوز الوظيفة النحوية؛ إلى المفهوم البلاغي دخولاً على المتروك، إيحاءً إلى المتلقي باستيعاب المتروك سلوكاً من العرب، فُرقةً بين مذاهبها المتناحرة، حيث الشيعة وبعض المتعاطفين معهم من السُّنَّة حول قضية مقتل الحسين، في مقابل كراهيتهم للبيت الأمويِّ علويين وسنَّةً. وكأن المسكوت عنه نصيحةٌ صادقةٌ إلى الالتفاف، والشعور بفقد زعيم في قامة عبد الناصر نعوزه لرأب صدع خلافاتنا، ليكون المتروك – معاصرةً- اختلاف أبناء الأمة العربية والإسلامية وهم يواجهون عدوّاً مشتركاً صهيونياً أمريكياً، في مقابل ما كان يجب أن يكون متروكاً قديماً- نلمس آثاره في عصرنا- بين السُّنَّة والشِّيعة والعلويين ... إلخ.

وكم كان درويش واعياً وهو يرهص برفض الأدلجة في الفكر؛ حين مهَّد بكون عبد الناصر الزعيم المنتظَر ليس مع أيِّ معسكرٍ شرقيٍّ أو غربيٍّ، ليبقى في النهاية (جرح الحسين) دافعاً لتضميده بالوحدة مع (مجد أُميَّة) في تاريخها القديم والمعاصرمعاً؛ يشهد على ذلك(الجامع الأُمويُّ) جامعاً للوحدة والشموخ والاستشراف، وليس للفرقة. وهنا يستلهم درويش عبقرية المكان، حين يحيل (سدَّ أسوان) إلى جنَّة من جنان الأرض في بعده الحضاريِّ،

يُبْعَثُ فيه وإليه العرب والمسلمون طاقةً موحَّدةً تصعق أعداءها، بوصفهم مليون كيلو واط من الكهرباء.

إن البنى الأسلوبية؛ لعبت في هذين المقطعين دوراً مهماً في إنتاج مزيد من الدلالة في معية التناص. فعلاوةً على المفارقة التصويرية والصورة الشعرية؛ رأينا آليتَيْ (التكرار) و(الشكل الدرامي) – اللذين عدَّهما د.مفتاح من آلياته التمطيطية- قد فعَّلا هذه الإنتاجية، حيث كان التكرار " على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلياً في التراكم أو التباين"(35). وهذا يقودنا إلى الحديث عن (الشكل الدرامي)؛ الذي لمحناه صراعاً بين (جرح الحسين)،وفي المقابل(مجد أميَّة)، حيث كانت (الباء) عنوان هذا الصراع، ودالاً بنيوياً/ أسلوبياً/ علاماتياً؛ نقلت الخطاب من مجرد خطاب ديني، إلى خطاب يتصارع فيه – معاصرةً- ما هو ديني مع ما هو سياسيٌّ وقوميٌّ وأخلاقيٌّ. " إن جوهر القصيدة الصراعي (الشكل الدرامي)، ولَّد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل بمعناه العام، وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدَّى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائياً وزمانياً"(36).

إن درويش نجح في أن يحمّل التناص - بين نصوص عدَّة متباينة- رؤىً مستقبليَّة تنبؤية؛ خلقت لدى المتلقي وعياً بكيفية الفارق بين شاعر مبدع وشاعر مفكِّر، تقف من خلاله الدلائل شاهدةً على الدلالات من كل أبعادها، في صراعها السياسيّ والحضاريّ، حين جعل البديل لصراع الأمة شيعاً وفرقاً متناحرة هو التغنّي بوحدة عربيَّة حضارية، كما كانت في قرونها الأولى الإسلامية، ارتداداً إلى ماضٍ مجيد، كنَّا فيه – قبل أن (نتأمرك) عالةً على المنجز الغربيِّ الحضاريِّ- سادة العالم. وهذا معنىً يكرِّسه المقطع التالي؛ الذي أختم به – وفق تجلي الرؤى التناصيَّة- بحثي هذا.

****

يقول درويش وفق مفارقة جديدة مخاطباً عبد الناصر:

أتذكرْ ؟

كانتْ حضارتُنَا بدوياً جميلْ

يحاولُ أنْ يدْرُسَ الكيمياءَ

ويحْلُمُ تحتَ ظلالِ النَّخِيلِ

بطائرةٍ ... وبعشْرِ نساءٍ

ولستَ نبياً

ولكِنَّ ظلَّكَ أخضرْ

إن الارتداد إلى حضارتنا هنا في وجهها العلميّ؛ يأتي متسقاً مع وجهها الدينيّ، الذي أسهب فيه الشاعر من خلال المقاطع السابقة؛ استدعاءً للشخصيات الدينية في سياقاتها التاريخية. إنه هنا يلخِّص حضارتنا كلَّها في رمزٍ، ولكن بمقاييس مختلفة، وفق تحوُّل رؤيويٍّ جديد من تحوُّلات الخطاب، يستدعي مرَّةً أخرى- من خلال نسق مضمر- شخصيات علميَّة مسلمة مستنيرة في تراثنا.إن الحضارة هنا يرمِز إاليها بدويٌّ جميلٌ، ولكن مقاييس الجمال لا تقف هنا عند حدِّ الجمال الماديِّ والمعنويِّ اللذين نعرفهما.إن الجمال الحقيقيَّ – في رؤية الشاعر ورؤيتنا المعاصرة- فيما أنجزه هذا البدويُّ، الذي علَّم العالم من قبلُ، واستمر فضله عليه إلى الآن، قبل أن يسودنا الغرب علميّاً، لتخلُّفنا فُرْقةً وتناحراً.

إن صورة البدويَّ الذي حاول أن يدرس الكيمياء؛ تحيلنا إلى استدعاء صورة جابر بن حيَّان العالِم العربيّ المسلم الذي اكتشف الكيمياء وأسرارها، التي تطورت إلى ما يصنع به الغرب أسلحة الدَّمار الشامل قبل المفيد علمياً، ليقهرونا بما تعلموه إرثاً من علمائنا. أمَّا صورة البدويِّ الذي يحلم بطائرة فيمكن أن تحيلنا إلى استدعاء العالم الموسوعيّ عبَّاس بن فرناس، أوَّل مَنْ فكَّر في الطيران، فدفع حياته ثمناً لفكره، لتتخلَّق – من موته صريعاً للتجريب العلميِّ المثمر- فكرة صنع الطائرة، وما أفادته البشرية من فكره، ولقد كان من قبلُ الشاعر المحب، الذي يرمز لكل شعرائنا القدامى الذين سمَوْا بقيمة الحب، ولعلَّ عشرَ النساء اللواتي جعل درويشُ البدويَّ يحلم بهنَّ هُنَّ رمز لهذه القيم من الحب؛ بمن فيهنَّ من أمٍّ وزوجةٍ وابنةٍ وبلدٍ وقبيلةٍ ... إلخ.

ويأتي ختام المقطع ناطقاً من خلال تكراره للجملتين:(ولستَ نبيًّا ولكنَّ ظلَّك أخضرْ)؛ مكرِّساً وموحياً بأنَّ أفعال الصالحين لا تقف فحسب عند سلوك المنجز الأخلاقي الديني في علومه الشرعيَّة، وإنَّما أيضاً فيما ينجزه أبناء الأمة من تقدّم في العلوم العمليَّة تآزراً، ليكون العلماء – بحقٍّ- هم ورثة الأنبياء، ثم ورثة عبد الناصر، الرَّجل ذي الظِّل الأخضر، وبذلك يكونون مصيبين في محاولتهم ألاَّ يموتوا معه، ليكملوا المسيرة.

وآخر دعوانا أنِ الحمد لله ربِّ العالمين

هوامش البحث وإحالاته

1- د.محمَّد فكري الجزَّار- " العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبيّ"- الهيئة المصريَّة العامة للكتاب – 1998م- ص 37،38

2- د.محمد مفتاح- " تحليل الخطاب الشعريّ .. استراتيجية التناصّ "- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء وبيروت- ط1- 1985م- ص 129،130

3- محمود جابرعبَّاس - "استراتيجية التَّناص في الخطاب الشعريّ الحديث"- مجلَّة"علامات في النقد" - النادي الأدبيّ بجدَّة- مج12-ع46- ص266

4- محمد أبو دومة- " الذي قتلتْهُ الصَّبابة والبلاد "- ديوان شعر- الهيئة المصريَّة العامة للكتاب- 1998م- انظر قصيدة " شجنية " ص 151:153

5- د. عبد الله الفَيْفيّ-" حداثة الَّص الشعريّ في المملكة العربيَّة السعوديَّة ... قراءة نقديَّة في تحوُّلات المشهد الإبداعيّ"- النادي الأدبيّ بالرياض– ط1- 1426هـ - 2005م- ص123.

6- نفسه، 145

7- " سورة القيامة"، الآيات من1:5

8- " سورة القيامة "، الآيات من26:33

9- د. عبد الحميد إبراهيم– " الوسطيَّة العربية.. مذهب وتطبيق "- الكتاب الثاني " التطبيق" – دار المعارف – مصر- 1986م – ص189،190

10- نفسه،190

11- الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السعديّ- " تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنَّان"- تحقيق عبد الرحمن بن معلاَّ اللويحق – مؤسسة الرسالة – بيروت – ط1 – 1423هـ - 2002م – ص900

12- د.قاسم البريسم – " منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري" – دار الكنوز الأدبية- بيروت – ط1-2000م- ص10

13- أحمد بن محمد الفيوميّ – "المصباح المنير"- مكتبة لبنان – بيروت – 1999- مادة (رقق).

14- "تيسير الكريم الرحمن"، 898

15- "منهج النقد الصوتيّ"- مرجع سابق، ص19

16- د.علي يونس- " بحوث في الشعر واللغة "- مكتبة الآداب- القاهرة- د.ت- ص3

17- د.كمال محمد بشر- "علم اللغة العام... الأصوات"- دار المعارف- 1980م- ص111

18- " منهج النقد الصوتي.."- مرجع سابق – ص52،53

19- نفسه،47

20- نفسه،51

21- " تحليل الخطاب الشعري.."- مرجع سابق،127

22- د. على عشري زايد – " استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر"- دار الفكر العربي – القاهرة - 1427هـ - 1997م – ص120

23- محمود درويش – ديوان " حبيبتي تنهض من نومها "– ضمن الأعمال الكاملة– دار العودة – بيروت – انظر قصيدة " الرجل ذو الظِّل الأخضر" – ص362:359

24- " سورة الفيل" – الآيتان 1،2

25- " تيسير الكريم الرحمن " – مصدر سابق، 935

26- انظر محمود درويش "الأعمال الكاملة" – مصدر سابق- قصيدة " تَحَدٍّ "- من ديوانه " عاشق من فلسطين"- ص123،124

27- " استدعاء الشخصيات التراثية "- مرجع سابق،201

28- نفسه، 225،226

29- نفسه،227 (بتصرف يسير)

30- نفسه،212

31- نفسه،215 (بتصرف يسير)

32- نفسه،218

33- القُشيريّ النِّيسابوريّ – " الرسالة القشيرية في علم التَّصوُّف "- تحقيق معروف مصطفى زريق- المكتبة العصريَّة – بيروت- 1423هـ -2002م- ص356،357

34- محيي الدِّين بن عربي- " اصطلاح الصُّوفيَّة " – حقَّقه عبد الرحيم مرديني- دار المحبَّة/ دمشق – دار آية/ بيروت – ط1- 2002م – ص77،78

35- " تحليل الخطاب الشعري" – مرجع سابق – 126،127

36- نفسه، 127

استدعاء الأسطورة
في قصيدة "أبيس" لحمزة شحاتة
بين النَّصِّ المُوازِي والتَّلقي

إعداد

د. حافظ المغربي

أستاذ النقد الأدبيّ المشارك

كلية الآداب ـ جامعة الملك سعود

العنوان (النص الموازي) بين التناصّ والتلقي:

على الرغم من أنَّ عنونة القصائد الشعرية لم تدخل دائرة اهتمام الشعراء القدامى على مرّ عصور الشعر الماضية، فإنَّ دورها أخذ في التعاظم بدءاً من العصر الحديث، منتهياً أمرها إلى ما يثير إشكالياتٍ حولها، فيما يدور حول دور العنوان في خلق شعرية العمل/ النصَّ، الذي يعنونه، وإلى أيّ مدىً يمكن أن ينتج مزيداً من دلالات النص وإيحاءاته.

إنَّ "جيرار جينيت" كان واحداً من أهمّ نقاد الحداثة الذين أولوا العنوان أهمية في كتابه المهم "طروس"،جاعلاً إياه واحداً من أنواع ما أسماه "بالملحق النصّي" وهو النمط الثاني مما أطلق عليه اسم " التعدية النصّية" والملحق النصّي Par text ،ليشمل: "العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق ... الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات والرسوم ... وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، التي توفِّر للنصّ وسطاً (متنوعاً)، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي، لا يستطيع أكثر القرّاء نزوعاً للصَّفاء، وأقلهم اهتماماً بالمعرفة الخارجية أن ينصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها، ولا يمكن أنْ يزعم ذلك" (1).

وقد جعل جينيت الملحق النصّي ـ أو ما أرتاحُ إلى تسميته "بالنصّ الموازي" ـ منجماً من الأسئلة بلا أجوبة (2). وهو في لماحية الناقد يشير إلى دور المتلقي الذي يقع على فكره عبء الإجابة عن هذه الأسئلة، التي يحملها النصّ الموازي، إذا ما كان عنواناً لقصيدة مثلاً، وهو يدخل به في علاقة حوار تناصي مع نصوصٍ أخرى وفق مبدأ التعدية النصّية، التي تبناها "جينيت" نفسه، فيما يمكن أن تطرحه خطابات هذه النصوص أمام وعي المتلقي،الذي وضعه في امتحان صعب رغم ما يتمتع به من صفاء ذهن، يختبر فيه روح الاستدعاء لما هو خارج وضعيته اللغوية البنيوية، وهذا جانب من الإشكالية التي يثيرها.

وللعنوان ـ الذي هو منجم أسئلة تنتظر بالتأويل أجوبة من المتلقي- اتصالٌ مباشر بمنظومة التلقي وفق الخطاب الذي يعمل فيه العنوان بوصفه نصاً موازياً يُتلقَّى لأول وهلة منفرداً عن سياق العمل/ النص الذي يعنونه، قبل أن يتورط المتلقي ذلك التورط القدري الجميل ربطاً بين العنوان والنص المعنون؛ في سعي إلى خلق شعريته، بما يمنحه كلّ من العنوان والنصّ للآخر، وفق تجاوب غير مفتعل لإنتاج أو إعادة إنتاج مزيد من الدلالة، التي يحملها الخطاب الذي يستوعب شعرية العنوان/ النص/ النصوص المتقاطعة معه استدعاءً، وفق ما يشير خطابه.

وعلى محك هذه الرؤية تتولد هناك علاقة مباشرة بين العنوان بوصفه نصّاً موازياً، والتعدية النصّية أو التناص بوصفها نصوصاً متقاطعة، ثم الخطاب الذي يمنح النصَّية والتناصّ حق الأدبية أو الشعرية، وأخيراً دور كلٍ من التناص والخطاب في نجاح عملية التلقي؛ بما ينتج مزيداً من دلالات العنوان/ النص الثريَّة.

فعن علاقة العنوان بوصفه نصاً موازياً يمكن أن يحاور النصّ الأصلي الذي يعنونه في فعالية إيجابية وتلقٍ مثمر، أو أن يحدث معه قطيعة جمالية ومعرفية في تلقٍ سلبيّ؛ يجب أن نفرق بين نصيّة ذلك الذي يعنونه النصّ الموازي/ العنوان بوصفه جمالياً من اهتمامات النقد الأدبيّ، وبين ما نسميه "بالعمل" أو "الأثر" أيّ أثر سواءٌ أكان أدبياً أم غيره. فإذا كانت اللغة بوصفها أداة محايدة لسانياً في "العمل" أو "الأثر"، فإنَّ النصّ لكي يتميز عن العمل، لابد أن يتجاوز كما ترى كرستيفا حيز العمل على النحو السابق؛ بوصفه جهازاً "عبر لساني يعيد

توزيع نظام اللسان، وهو ما يعني ... أنَّ علاقته باللسان الذي يتموقع فيه هي علاقة إعادة توزيع هادفة بنّاءَة" [3].

ووفقاً للتصوّر السابق فإن النصّ قابل للتمدد عبر زمنه التاريخي استدعاءً لنصوص سابقة، وامتداداً وتشعباً فيما لا حصر له من نصُوص لمَّا تخلَّق في ضمير الغيب، وهذا ما يدمّر رؤية البنيويين الذين حصروا النصّ في أحادية رؤية ترى فيه عملاً لغوياً مستقلاً عن تواصلٍ يعبّر فيه عن نفسه في مشاركةٍ وحوارٍ مع نصوص أخرى مضت، أو لاحقة، ولا فرق في هذا بين العنوان بوصفه نصّاً موازياً، وما يعنونه بوصفه نصّاً أساسياً يخلق نصيته تقاطعاً وتناصاً مع نصوص أخرى يستدعيها وتستدعيه. يرى د. فكري الجزّار وفقاً لكرستيفا أن "هذا الاهتمام بتأسيس مصطلح "النصّ" داخل "اللسان" وعَبْرَهُ، مقابلاً "بالعمل"؛ يمثّل خطوة إجرائية على قدر كبير من الأهمية بصدد اختراق القداسة البنيوية التي أغلقت "العمل" على لغته ولسانياتها، وإعطاء السياقات التي يقع فيها العمل دورها في فكّ شفرات كافّة" [4].

والحديث عن "التناصّ" الذي يمنح النصّ كثيراً من أحقيّة نصّيته، لا ينفصل عن مفهوم الخطاب، الذي لا يقف عن حدّ العمل بوصفه كياناً لغوياً ثاوياً. إنَّ الخطاب هو الجانب التفعيلي والتفاعلي؛ حين تمارس اللغة دورها الانتقالي بناءً وهدماً من خلال عملية الاستدعاء والتمدد، على مستوى الشكل الذي تلعب فيه اللغة دوراً سيميولوجياً وأسلوبياً، وعلى مستوى المضمون الذي يفجرّه هذا الشكل دلالاتٍ تنبني على هدم. إنَّ الخطاب مفهوم آخر يمنح النصّ نصيته، فهو لا يقف على حدّ بنية اللغة صمّاء، بل يتجاوز بالنص في بنيته اللغوية ـ سواء أكان نصاً موازياً كالعنوان أو غيره ،أو نصّاً أصلياً يتصل به ـ إلى ارتباطات معنوية تخلق دلالاته التي لا تنتهي مادام هناك أحياء من المتلقين. إنَّ الخطاب "يطلق على العلاقات والارتباطات القائمة بين الأشكال اللغوية والمعاني والأحداث الاجتماعية، ومن ثمّ يكون المقصود من تحليل الخطاب هو دراسة هذه العلاقات" [5].

إن الخطاب هو الذي يطلق عنان النصّ في تجاوزه اللغوي المرحلي إلى الانفتاح على مزيد من العلاقات والارتباطات بين الأشكال اللغوية والسياقات الاجتماعية والسياسية، والتاريخية في جانبها الحقيقي أو حتى الأسطوري، كما سنعرف من تحليلنا لقصيدة حمزة شحاتة التي عنوانها "أبيس". "من هذا المنطلق يلقي بنا الخطاب الأدبي ـ من الوهلة الأولى ـ في حقل السؤال المعرفي، ويدفعنا إلى البحث في الظاهرة الأدبية التي تؤسّس أدبية الأدب، وتجعله خطاباً متميزاً من القول المألوف؛ إذْ إنَّ النصّ حقل لساني ومنهجي، خطاب يتعالق مع خطاب، نصّ يحيل إلى نصّ، ممارسة لا تقف عن حدٍّ في تشكّلها، عمل وإنتاج، بل يمكن القول: إنّ النص الأدبيّ هو فعل لغويٌّ يؤسس اختلافه مع الأثر في تعدده، وفي انفتاحه على سائر الأجناس الأدبيّة" [6].

هذه رؤىً عن العلاقة الوثيقة بين مفهوم النصّ والخطاب، أو بالأحرى النصّ الذي يُكسبه التناص هويته، والخطاب الحاضن له في تحاوره المعرفيّ المتنامي اجتماعياً وسياسياً وتاريخياً، حسب ثقافة المتلقي، الذي يتحدّى النصّ المتناصّ ثقافته ومعارفه. ولو أخذنا "العنوان" بوصفه نصّاً له خطابه المستقلّ وسياقه الذاتي في أوّل مراحل تلقيه، عن العمل الذي يعنونه، فإننا يمكن أن نتلمس مع د. الجزار أنَّ "لكل عمل (أو عنوان) لغويّ نصّه، الذي هو بنية معناه، أو إنتاجيته الدلالية، فإنّ لكلّ نص خطابه، ليس الذي ينتجه في هذا المستوى، وإنَّما الذي ينتمي إليه، ويندرج ضمن وحداته. إنّ الخطاب **Discourse** مصطلح أكثر سعة من النصّ، وإنْ كان مبنياً من عددٍ لا متناهٍ من النصوص، وليس الأعمال، وهذه نقطة على قدر بالغ الأهمية، فالعمل مُرْسَلَةٌ تنتمي إلى مرسلها، أمّا النصّ ففعالية تلقٍّ؛ تفتح هذه المرسلة على ما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصدٍ منه" [7].

ولا يني د. الجزار أن يكرّس لمفهوم الخطاب الذي يضمّ العنوان نصّاً قابلاً للتوالد، من خلال عملية التلقي التي تكسب الخطاب والعنوان أهميتهما الأدبيّة في منظومة النقد الأدبي، حين يضيف قائلاً: "أمّا المستوى الذي يلتقي فيه المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة تركيباً أي عملاً، أو دلالةً أي نصّاً، فهو مستوى الخطاب، الذي يمثّل المخزون النصوصي القار في كلٍ من المرسل والمتلقي، ومثله مثل اللسان قارٌّ بالقوّة في كلٍ من المتكلم والمستمع، وبفضل هذا تتم عملية الإنتاج والتلقي، بمعنى أنَّ "الخطاب" موجود وجوداً قبلياً، أي قبل "النصّ" بالرغم من كونه مبنياً من عددٍ لا متناهٍ من النصوص" [8]. وبذلك يكون تلقي العنوان شركة ـ في بناء شعريته عن طريق تناصّ خطابه مع خطابات أُخَر ـ بين الباثّ/ المرسل/ الشاعر، وبين القارىء/ المتلقي، وهو ما يمنح الخطاب الذي يطرحه العنوان هويته الحقيقية في نهاية الأمر.

قصيدة "أبيس" وشعرية العنوان:

ما كان تقديمنا السابق، فيما يتصل بتعاظم أهمية "العنوان" بوصفه نصّاً موازياً سوى توطئة من خلال مفاهيم مهمة، تقودنا إلى إجراء تطبيقي على قصيدة مهمة من ديوان الشاعر العربي الشهير حمزة شحاتة هي قصيدة "أبيس" [9]، وهي قصيدة من أطول قصائد الديوان، يتجاوز عدد أبياتها مائتين من الأبيات، وفيما اطلعت عليه من رؤى نقدية حول القصيدة من خلال الدراسات التي تناولت شعر حمزة، لم أجد دراسة تفرد لها تحليلاً مستفيضاً، سوى تحليل الدكتور صالح الزهراني لها في "موسوعة مكة الجلال والجمال" الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، وجاءت تحت عنوان "البحث عن الجوهر ... قراءة في قصيدة "أبيس" لحمزة شحاتة". وكانت دراسته جادّة في تحليلها المضموني الذي انطلق من فكرة التناقضات التي تقوم عليها القصيدة، وإنْ فاتها من دراسة الشكل المفضي إلى المضامين أشياء مهمة، وكذلك كان ثمة مضامين يمكن استيفاؤها من خلال خطاب القصيدة الثريّ، لم يقف عندها الباحث، وإنْ كان قد أشار بأمانة العالم إلى أن القصيدة تحتاج إلى قراءات متعددة لخصوبة دلالاتها. وسوف يكون منطلقي مغايراً من حيث الرؤية والأداة، بما لا ينفي إفادتي من جهد الآخرين، وأوّلهم دراسة د.الزهراني.

ودراستنا ستبدأ من العنوان "أبيس"، وهو عنوان على هذا النحو، مثيرٌ، على مستوى التلقي، وقبل أنْ ندخل في تحليل العنوان من عدّة منطلقات، نؤكد مرّةً أخرى على ما يثيره بعض عناوين القصائد الحديثة، وهي قضية لا تنتهي ولن تنتهي قبل أو بعد تحليلنا لها، فيما سنعقده من مداخلات مع غيرنا من الباحثين، الذين سنجعل تحليلنا للقصيدة/ العمل مع العنوان مرجعيةً مهمة في ردودنا عليهم.

فمما يثيره العنوان من إشكاليات تتعلّق بعناوين القصائد المعاصرة "استيلاء الكتابة على مساحة الفعل الثقافي كاملةً، الذي عقّد وظائف العنوان وعقّد أنواعه، ونوّع فيما بين شكوله، حتى صار إلى الاستقلال عمّا يعنونه استقلالاً لا ينفي علاقته به، بقدر ما هو نافٍ لاختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه من العنوان إلى العمل، فيما يشبه الإحالة الآلية من الأوّل إلى الثاني، دونما أدنى تدخّل من القارىء في إنتاج هذه الإحالة" [10].

وبدون شكّ فإنّ هذه الإحالة الآلية التي لا تراعي الشعرة الدقيقة بين جمع العنوان لمنحى الاستقلالية بوصفه نصّاً موازياً يبدو مستقلاً عن العمل، وبين إشارته لماحيةً إليه، هي أكبر الإشكاليات التي تواجه وعي المتلقي للحكم على مدى تحقيقه ـ بمشاركة العمل الذي يعنونه ـ لشعرية ائتلاف ما يترقرق من اجتماعهما، في شعريةٍ بانية للدلالة، لا شعرية مُهْدَرة ومُهْدِرة. وقد كان د. الجزار على وعي وهو يتحفظ على لفظ "الإحالة" "الذي لا يتمكن من رصد فعالية

العنوان شديدة التعقيد، خاصةً في الكتابة الأدبية، حيث تبلغ هذه الفعالية من التعقيد حدَّ أنَّ الحديث عن "نصّيّة" عمل ما؛ يجب أنْ يضع في اعتباره كون العنوان نصّاً نوعياً؛ لهُ ـ كالعمل تماماً ـ بنيته وإنتاجيته الدلالية" (11).

إنّ عنوان قصيدةٍ مثل "أبيس" يثير مثل هذه الإشكاليات، بل إنه يحمل مقدراتها من زوايا التلقي والتناص. إنه سرعان ما يخترق ـ منفرداً ـ أفق انتظار المتلقي وفق مستويين يتعلقان بهذا المتلقي. فهو إمّا أنْ يكون مثقفاً مؤطَّراً بثقافات يعرف بعضها، ويجهل بعضها الآخر، كالثقافات التي تتصل بالأنثروبولوجيا والميثولوجيا التي تدور حول موروثنا التاريخي منهما، وفي هذه الحال سيصدمه عنوان مثل "أبيس"، ليحدث بينه بوصفه عنواناً مجهول الهويَّة وبين المتلقي قطيعة معرفية؛ لا يكون النصّ الموازي/ العنوان أوَّل ضحاياها بوصفها صارت شعريةً مهدرة فحسب، بل سيكون مع النصّ/ العمل المعنون ـ وما يطرحانه من خطاب وتقاطع مع المؤمّل من نصوص أخرى تناصاً ـ ضحايا آخرين، وسبلاً مهجورة لا يعبِّدها قارىء ومتلقٍ غافل عن معارفهِ في عصر السماوات المفتوحة.

ولا يبتعد كثيراً هنا عن هذا التصنيف للمتلقين حيال العنوان ـ بل هو معهم ـ متلقٍ كسول رضي من الغنيمة بالإياب، فوقفت معارفه عند ما قدّمه جامعا ديوان حمزة شحاتة في الهامش تعريفاً لأبيس ـ بوصف الهامش نصّاً آخر موازياً يمكن أن يثمر في العلاقة بنصّ القصيدة ـ، وذلك حين يكتفيان بتعريف أبيس على النحو التالي: "عجل ذو صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، وقدّسوه. وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معيّن (12). وسنعرف من خلال تحليلنا للقصيدة أنَّ هذا تعريف من الهامش مبتسر خادع. ضلّل كثيراً ممن قدموا رؤيةً للقصيدة مستنيمين إليه، دون الرجوع ـ كما فعل مَنْ تلقوه عنهم ـ إلى دائرة معارف أو موسوعة فرعونية تتثبَّت من صحة هذه المعلومات، أو حتى تضيف إليها ما يقدّم رؤية متكاملة وحقيقية تنير طريق النصّ، الذي ضُلّل إلى حدّ بعيد عن شعريته، التي سيكون قوامها ـ كما سنعرف من تأويل النص وقراءته ـ استدعاء الأسطورة، لا ذلك العجل المؤدلج المعبود في رؤية جامِعَيْ الديوان بوصفه مقدساً ورمزاً "للقوة" الحيوانية، ربّما لتوجيه تلقي النصّ على نحو يخدم ما يريدان لا ما يريد النصّ والعنوان الذي عنونه، أو ربّما على أحسن الظنّ لمحدودية المعرفة كسلاً.

وبهذا الصنيع من جامِعَيْ الديوان ـ أو حتى فيما أشكّ؛ من حمزة نفسه،علاوة على صنف من المتلقين جاهلي أو محدودي المعرفة- لا يصبح العنوان والهامش ... إلخ، عناوين موازية واعدة، بوصفها منجماً من الأسئلة بلا أجوبة أمام وعي المتلقي، بل إنّها تسهم في إهدار شعرية النصوص. كما سأبين فيما سأسوقه حول المعارف التي أمدتنا بها الموسوعات عن "أبيس" العجل الفرعوني، ثم ما سيقول به "أبيس" حمزة شحاتة، وهو يستدعي إلى نصّه الأسطورة/ أبيس. وهذا يقودنا إلى الحديث عن صنفٍ آخر أكثر وعياً من المتلقين أمام عنوان ملبس مثل "أبيس".

إنّ هذا الصنف هو الذي تلقى العنوان، وكان أحد اثنين، إمّا أنْ يكون على درايةٍ بالمعلومة التي سيقت إليه في الهامش؛ فبدأ يقرأ القصيدة مستنيماً هو الآخر ـ ربّما إلى حين ـ إلى ما أكدته إليه، وفي هذا تلقٍ سلبيٌّ؛ وإنْ كان ذا نزر من المعرفة، وإمّا أنْ يكون متلقياً من طراز النقّاد الواعين بحرفية التعامل مع النص الشعري الأدبيّ، عارفاً بدور العنوان نصّاً موازياً، ثم محاوراً ومشاركاً نصّ القصيدة في خلق شعريتها. ليبدأ ما يمكن أن نسميه بالحفر المعرفي ،الذي لا يترك شيئاً من مقروئيةٍ تتعلق "بأبيس" في الموسوعات الفرعونية إلا وقد أتى منها ما يؤسس مقروئية نافذة من العنوان إلى ما هو خارجه، أو منه ـ بعد أنْ فحصه

منفرداً ـ إلى النصّ/ العمل، يقيم منهما النصّ الموازي والعمل النصّي؛ شعريتهما وشعرية الخطاب الشعري الناتج عنهما.

وهذا الحفر المعرفي على المستوى الأسطوري والأدبي؛ رغم أنه بحث مرهق، فإنه أول المداخل الصحيحة،والموضوعية،للتعامل مع النصّ، وهو ما أزعم أنني سأقوم به لصالح شعرية النصّ، ثم لأحاور به ـ من خلال تأويل القصيدة وفقاً لمقروئيته ـ كثيراً ممّن بنى من النقّاد رؤيته النقدية للقصيدة ـ في عجالة ـ على ما قدمه الهامش، أو ما قدمته له معارف قديمة مبتسرة. وربّما تطول بنا القراءة، ويطول بنا الحفر، ليصبح مرجعيات مهمة وهادية ومضيئة لتحليل نصّ ثريّ مثل " أبيس"، سنكتفي من أبياته ـ وهو حمّالٌ لأوجه أخرى للتحليل من أكثر من مدخل ـ بما يخدم جانب استدعاء الأسطورة فيه ، ودورها في تحوّلات الخطاب بين ما هو أسطوري واجتماعي ونفسي وديني وسياسي.

تخبرنا "موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية"، وهي من أحدث الموسوعات في هذا الشأن أنَّ (أبيس) "هو العجل الذي استعان به (ستٌّ) من أجل صنع الدثار الجنازي لأوزيريس، كان جلده أسود اللون وتتصدر جبهته نجمة بيضاء اللون، ومثله كمثل آمون، اعتبر أبيس بمثابة الرمز الأعظم للخصوبة والنماء، بل كان كذلك روح بتاح قبل أن يصبح إلَهاً جنازياً، وأبيس هو الحيوان المعبود بمعبد منف ..." (13).

إنَّ أوّل معلومة تقدّم عن رمزية "أبيس" أنه كان رمزاً أعظم للخصوبة والنماء لغلبة ذلك فيه حتى صار معبوداً، لا لأنه رمزٌ للقوَّة الحيوانية كما قدّم هامش جامِعَيْ الديوان، صحيح أنَّ الخصُوبة أحد دواعي القوة ليس عند الحيوان فحسب ولكن عند الإنسان أيضاً، ولكنها ليست دليلاً وحيداً عليها، فقد يتسم الحيوان بالخصوبة وكذلك الإنسان ولا يكونان قويين. وبمتابعة الحفر المعرفي من خلال التعريف السابق لأبيس بوصفه رمزاً أعظم للخصوبة، فإنّ العنوان يحيلنا على أعلام لحيواناتٍ وآلهةٍ وأعلامٍ لأشخاصٍ آخرين مثل آمون، وثور، وأوزوريس، وبتاح، وست ... إلخ.

أما (آمون) "فإنه رب الخصوبة المعبود في طيبة" (14)، و(بتاح) "هو الذي يشكل الأجسام، وهو ينبت المعادن في باطن الأرض، والذي ينظم أحوال الشطآن، إنه الإله الخالق، الفخراني الذي صنع العالم بيديه..." (15)، وأبيس بوصفه عجلاً صُنع من جلده دثارٌ لأوزوريس، فإن ذكره يستدعي البحث في الموسوعة عن مادة ثور (جسد أوزوريس)، لتخبرنا من خلال مادة (ثور) أنه "بعد اغتيال أوزوريس، قام ست بثني جسده، وحوّله إلى شكل دائري (بيضة). بعد ذلك اقتنص ثورين هما (منفَى) و(أبيس) واستعان بجلد الأوّل لصنع المركب الجنازي، وبواسطة جلد الثاني، وهو أسود اللون تتوسط جبهته نجمة بيضاء، صنع غلافاً أخفى بداخله جثمان أوزوريس، وبهذه الكيفية أصبح أوزوريس ثوراً (أي قوة حيوية)" (16).

إذن لقد صار أوزوريس مكتسباً قوةً حيوية ـ وليست حيوانية كما تقدم ـ بسبب من تلبسه جلد ثور قوي خصب نامٍ كأبيس، و ثمَّة فارق بين القوة الحيوية التي مبعثها الخصوبة والنماء، والحيوانية التي وجَّهها جامعَا الديوان رمزاً لحاكم معين، ليغتالا وفق أفق التلقي حدس المتلقي، ويوجهانه لقراءة النص وفق دواعي ما أثاره هامشهما.

ويبقى هنا سؤال مهم هو: مَنْ أوزوريس الحاكم المعين الإله، ثم مَن ستٌّ في هذا السياق الأسطوري المعرفي؟! إنَّ أوزوريس "يعرف بأنه (مقر العين)، وأوّل الغربين (أي المتوفين)، وهو أيضاً مَن يمسح الدموع، وقد لُقب أيضاً بـ (الطيب الخيِّر إلى الأبد). وأوزوريس هو ابن نوت والإله جب، الذي لمس ولاحظ ما يتصف به ابنه هذا من سجايا وحسنات ونقاء السريرة،

فتنازل له عن العرش ومنحه كل ممتلكاته. بعد ذلك راح ضحية حادث اغتيال بيد ست... وكان أوزوريس يرمز إلى مبدأ أبدية الحياة الدورية. كما جسّد النيل، والقمح، ومصر السفلى والدلتا، واعتبر أيضاً الحياة المتولدة من داخل الأرض، وتعمل على إخصابٍ.إنه ربّ النباتات والمزروعات (وبالتالي الازدهار أيضاً)" [17].

وماذا عن أوزوريس الحاكم؟؛ "عُرِفَ حكم أوزوريس بأنه (العصر الذهبي)؛ فقد كان يتسم بالاتزان والعدل والحكمة. وقد علَّم أوزوريس البشر كيف يزرعون القمح، ويصنعون الدقيق، ويعدون الخبز... وبيَّن للبشر كيفية التمييز ما بين الخير والشرّ، ثمّ سنّ من أجلهم قوانين عادلة وقويمة، وشجعهم على توخي الحقيقة والإقبال عليها، وكذلك الأمر بالنسبة للعدل" [18].

وماذا أيضاً عن شخصية (ستّ) أخي أوزوريس وقاتله؟ ـ إنه "الفائق السطوة، مدمر الضياء، وقاتل أوزوريس ... وهو يمثل الظلمات، ومصر العليا بصحرائها الجدباء القاحلة ذات الجبال المتعددة. إنه رب الصحاري (تعكاسا مع أوزوريس إله النيل والنبات) بل هو أحد أعداء توازن واتحاد القطرين" [19].

وبعد، فهل كان جامعا الديوان على وعي بكل هذه المعلومات التي أحالنا إليها العنوان/ أبيس بوصفه نصاً موازياً؛ تلقيناه لأول وهلة نصاً نوعياً مستقلاً عن سياق العمل الذي يعنونه بحثاً من خلاله بوصفه بنية تنتج دلالياً؟!، والأهم هل كان حمزة شحاته صاحب العنوان والعمل على وعي بدور العنوان، بوصفه ـعلى أحسن الفروض ـ هو الذي اختار وأنشأ وخلق العنوان/ أبيس دالاً سيميولوجياً يحيل إلى ما هو خارجه، كما يمكن أن يحيل إلى العمل/ النص الذي اقتطع من سياقه، وفق فروض مهمة تقول بأن العمل هو آخر الحركات التي تتولد عن القصيدة وليس العكس عند الشاعر المجيد [20]، إذ العنوان يتولد من المشهد الشعري ويلتقط منه [21]؟!.

هذه أسئلة يمكن أن يتكفل تأويلنا للنص بالإجابة عليها بصورة وافية، ولكن يحسن أنْ نقرر وفق المسكوت عنه من فحوى السؤالين السابقين، وما سقناه مما أمدتنا به الموسوعة؛ "أن العنوان باعتباره قصداً للمرسل (وهو هنا حمزة) يؤسس أولاً: لعلاقة العنوان بخارجه، سواء كان هذا الخارج واقعاً اجتماعياً عاماً، أو سيكولوجياً" [22]، وقد أبنّا إلى ما أحال إليه العنوان (أبيس) في قراءة أولى مقتطعة من سياق العمل، وإلى كم وافرٍ ومهم من المعارف الميثولوجية، وهذا هو الدور الأول الذي يقوم به العنوان من زاوية التناص ، مع ما هو خارجه بوصفه نصاً. ولكن يبقى ثانياً وهو الأهم ما يؤسس "لعلاقة العنوان ليس بالعمل (الذي يعنونه) فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضاً، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل، على ضوئها ـ كاستجابة مفروضةـ يتشكل العنوان لا كلغة، ولكن كخطاب" [23]. وهذا ما سنحاول أن نكرس من أجله تحليل القصيدة/ النص/ العمل؛ في ربطها بالعنوان/ النص الموازي.

والباحث الذي يدرك علاقة العنوان بما هو خارجه، متخذاً ما أحال إليه من هذا الخارج سبيلاً لمحاورة ما هو داخل النص أداةً لإنتاجية أو إعادة إنتاجية مفاهيمه داخل الخطاب النصّ/ القصيدة، إنما هو مدرك "أنَّ ثمة فارقاً جوهرياً بين "اللغة" و"الخطاب"، اللغة بوصفها موضوعاً محدداً للسانيات بمستوياتها المتعددة، و"الخطاب" بوصفه فعلاً لغوياً اجتماعياً Sociolinguistic، وهذا الفارق على درجة بالغة من الأهمية بالنسبة للعنوان بوصفه قصداً للمرسل" [24].

إن عنواناً مثل (أبيس) على وجازته في كلمة واحدة حاملاً لسياق ذاته، قد أحالنا دون أن نفحص علاقته بنص شحاتة إلى كم من المعارف ، وهو لمّا يتجاوز وضعه اللغويّ إلى مفهوم الخطاب الذي يستبين منه قصد حمزة من عنوانه البنية الاسمية (أبيس)، بكل ما استدعاه حول أبيس وما اتصل به من أعلام، ليظل هناك سؤال مهم، هل كان (أبيس) الذي ورد في الميثولوجيا الفرعونية وما أحاط برمزه ورموزٍ أخرى استدعاها، هو (أبيس) الذي كان في مقصود حمزة شحاتة، بوصفه بنية تتجاوز اللغة إلى الخطاب المتمدد تناصاً داخل نصه؟!، ثم ما الذي طرأ على هذا الخطاب في تنقلاته داخل النص من تحولات؟!، وبخاصة بعد ما اغتال جامعا الديوان بهامشهما حدس المتلقي، معطلين إياه بإشارة سيميولوجية إلى ما هو خارج أبيس بقولهم: "عجل ذو صفات خاصة جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية وقدَّسوه"، ثم بإشارة سيميولوجية أخرى إلى داخل سياق العمل قالوا معوقين: "وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معين".

إن قراءتي التأويلية النقدية للقصيدة ـ بمراعاة العنوان ـ ستحاول أن تكشف عن علاقة العنوان/ أبيس ؛ بالعمل/ القصيدة. وهل كان العنوان ذا سياق منعزل يفضي إلى ما هو خارجه من إشارات ميثولوجية فحسب ، ليظل عالةً على العمل دون تجاوب مع سياقه، ليكون كل منهما (العنوان أو العمل) جزيرة منعزلة عن الآخر؟! أم أن علاقات التناص بينهما ـ وفق خطابات شعرية ظاهرة ومسكوت عنها ـ يمكن أنْ تقول بتفاعل بينهما، يصنع شعرية النص؟، حتى لا يظل "العنوان ـ أيا كان عمله ـ يدلُّ بمظهره اللغوي من الصوت على الدلالة، على وضعية لغوية شديدة الافتقار، فهو ـ من جهة ـ سياق ذاته، وهو من جهة ثانية، لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادراً" [25]، ورغم كونه مظهراً لغوياً شديد الافتقار من وجهة سياقه؛ فمن الممكن أن "ينجح في إقامة اتصال نوعي بين (المرسل) و(المستقبل) على قاعدة العمل الذي يعنونه" [26]؛ وفق خطاب شعري متحول ومتغاير؛ كما يمكن أن يتبدى ـ أو لا يتبدى ـ في عمل شحاتة.

قصيدة أبيس (النص/ العمل) واستدعاء الأسطورة:

قلنا آنفاً إن المتلقي المثقف ميثولوجياً حيال عنوان يحمل مسحة أسطورية كأبيس، إمّا أن توقفه معارفه عن حيز المعلومة المذكورة في الهامش السفلي، فيركن إليها، باحثاً عن كون أبيس في القصيدة رمزاً للقوة الحيوانية، ثم عن كون أبيس يغدو رمزاً لحاكم معيّن، ليشغل نفسه بتوقع ما ينتظره عن هوية أبيس الذي غدا بدوره رمزاً لحاكم معين، يبحث المتلقي عن هويته. وإمّا أن يقوم بحفر معرفي من خلال الموسوعات الفرعونية ليصقل معارفه الميثولوجية بمزيد من التحصيل، الذي يكون له زاداً؛ أمام أي توقع ـ أو كسرٍ لأفق هذا التوقع ـ حيال ما تحمله مفاجآت النص.

وسأحاول ـ وأنا أحلّل القصيدة ـ أن أتقمص دور المتلقي الذي فقه عن طريق ما أحال إليه النص من معلومات ميثولوجية ؛ استقاها من الموسوعات، لأبحث مع غيري من المتلقين عن صداها الذي يحيل إليه العنوان في العمل، وفق كيفٍ متجانس يبحث عن مصداقيته توقعاً، في مقاطع القصيدة الطويلة جدا، فماذا ينتظر أفقه؟

تبدأ القصيدة بالمقطع الأوّل المكون من عشرين بيتاً، في بوْحٍ وجداني يلاعج تباريح الهوى والحبّ؛ الذي يناديه من طرفٍ واحدٍ، فلا يجيب تاركاً الشاعرَ في حالاتٍ مؤرقة من عذاب القلق والاغتراب، حين يقول من أبياتها [27]:

ما اصطباري على الأسى وثوائي ... ونـدائي من لا يجيب ندائي؟

جَمَدَ الدّمْعُ في مآقيّ ياحبـ ... ـبُ وقرَّ اللهيب في أحشائي.

عدتُ من غربتي إلى الليل والفجـ ... ـر لكي يَسْمَعَا ترانيم نائي.

ضِعْتُ في تِيهْكَ المحيّرِ ياحُبْـ ... ـبُ تمزقت في أسى بلوائي.

وتساءَلتُ في نعيمكَ: كم أشْـ ... ـقى! وكم أرعوي بغير رِضاء!

كم أَ◌ّرُوْضُ الإباءَ فيك على الصَّبْـ ... ـر وأغضي على جراح إبائي!

كم ألاقي العذاب مِنْكَ ولا أشْـ ... ـكوَ؛ وألقاك بالهوىَ والولاء!

كم أخوض الأحزان راكب تيْهٍ ... ضَلَّ في لا نهايةٍ سوداء!

يا دروبَ الهوى!تغطيت بالورْ ... دِ على الشوك، غارقاً في الدماء.

الضحايا من تحته مُهجٌ، حَرْ ... رى، ومن فوقه رؤى شعراء.

هكذا أنت، والمحبون من قبـ ... ـل، فراشٌ مسيَّرٌ للفناء.

رحلة تُثمِر واللغوبَ وخيطٌ ... من حريرٍ، يقتادنا للشقاء.

وشجون لا تنتهي ... وصراعٌ ... يسحق الصبر دائم الغَلَوَاءِ.

مع إيقاع بحر الخفيف المنساب تدويراً يبوح حمزة بمواجع رومانسية إلى حب لا يجيب نداءه، في خطابٍ وجداني يكشف عن ذات منكسرة تقف على أطلاله، في صراع بين ظاهر مموه خادع، وجوَّانية محترقة، إنه يعود من غربة في الحب إلى اغتراب بديل عنه، حيث مظاهر الطبيعة ليلاً وفجراً أراد لهما أن يسمعاه، فلا يجيبا، ليضيع في تيهٍ من حيرة حبٍّ، يصانعه شكلاً، ويحترق به مضموناً، بين ظاهر يخدع فيه نفسه، ترويضاً للإباء، وملاقاةً له بالهوى والولاء، بينما جراح إبائه وملاقاة العذاب منه ـ في صورٍ تجسيدية ـ تنهش جوانيَّ◌ّته. وقد كشفت تساؤلاته "بكم الخبرية" التي تفيد الكثرة، عن طبيعة هذا الصراع، وبخاصةٍ، ما صاحبها من تكرار موقَّع في تساوٍ أفقي بين التفعيلات ؛ يعكس ـ في أربعة تكرارات بها حملت أفعالاً مضارعة ـ تجدد الآلام، عبر أساليب تعجبية مؤلمة، تبين من خلال إنشائيتها عن انتفاء دخولها في دائرة الشكّ، ليدخلنا حمزة في حميا تجربة أسيانة من أول مقطعٍ.

وحمزة بوحداته المعجمية المستعملة ـ علاوة على نداء أطلال حبه ـ من مثل كلمات: (الأسى ـ الصبر ـ الدمع ـ التيه ...) يدخلنا بهذه الحركة الوجدانية إلى فاتحة القصائد الجاهلية بالأطلال، وقد تنبه إلى ذلك الأستاذ عبد الفتاح أبو مدين؛ حيث يقول: "وتمضي القصيدة بهذه المقدمة، التي تشبه المقدمات الطللية في الشعر القديم، خطاب شجوٍ وتحسرٍ ونداء لمن مضى، والمنادِي ـ بكسر الدال ـ غير مُسمِع. ويمضي الشاعر في هذه المقدمة المغلفة بالهوى، وتوجيه اللوم إلى رموز شتّي ..." [28]. ولا يقف المقطع عند حيز التأثر بالقصيدة الجاهلية في جانبها الوجداني (الأطلال)، وإنما صورة العذاب بالمفهوم الرومانسي ـ وفق مسحة مسيحية تتبدى بعيدة ـ من خلال مخاطبته لدروب الهوى، حين يجعل نفسه مغطىً بالورد في مظهر جمالي خادع، وهو المدمَّى المجروح من داخله بوخز شوكه، إنه محبّ ضحية من ضحاياه، عبر رحلة

صراعه معه، تجسّد آلامه المجرَّدة، حيث يتجسد اللغوب إثماراً، ويتشخص خيط الحرير ـ مخادعةً ـ قائداً للشقاء، ثم يأتي البيت الأخير ـ مما اخترناه من المقطع الأول ـ ليعلن عن سرمدية العذاب، حيث شجونه لا تنتهي، في صراعه مع دروب هواه الملتوية، تسحق صبره.

وهكذا نمضي حتى البيت العشرين(تتمة المقطع الأول) ، وليس ثمّة إشارة من قريب أو بعيد، تشير سيميولوجياً إلى أبيس أو إلى الحاكم الذي يرمز إليه، لينكسر مع أول مقطع أفقٌ عند متلقٍ، رأى أن معارفه الميثولوجية تتلاشى، ليبحث عن ضالته ـ تواصلاً بين العنوان وما استدعاه، وبين العمل ـ مع مقطع آخر.

وقد حاول د. صالح الزهراني، حين بدأ تحليل القصيدة وفق مضامينها ـ وإنْ جاء تحليله الجيد لمضامينها على حساب الشكل الذي يجسّده ـ، حاول أن يربط بين مفهوم التقديس الذي كان سبباً في علاقة الفراعنة بأبيس، وبين معاني الحب في المقطع الأول ، حين يقول: "تتخذ القصيدة من العجل (أبيس) الذي قدسّه المصريون القدماء، وجعلوه رمزاً للقوة الحيوانية عنواناً لهما، والتقديس درجة سامية من الحب لا تكون إلا لله سبحانه وتعالى، وحين ينزل الإنسان منزلة الإله المقدس، فإن ذلك دليل ضلالته، وفساد هواه. العبّاد عشاقٌ، وحمزة شحاتة عاشق، ولهذا كانت قصة الهوى فاتحة القصيدة" [29].

ورغم وجاهة رأي د. الزهراني في ذاته، فإنه ليس ثمة علاقة بين مفهوم القداسة عبادةً عقدية وجدانية ـ أو حتى وثنية ـ وما طرحه حمزة حول حب (يوتوبي) مثالي. إنّ د. الزهراني يبحث عن حبّ إلهي صوفي، يحمّل العنوان والمقطع الأول أكثر مما يطيقا دلالةً ومعنىً.

ويبدأ المقطع الثاني وقد بدا صبر شحاتة ينفد، وهو يبذل روحه وأعصابه من أجل حب جائر، حين يخاطبه، ويناديه ببريق السراب قائلاً [30]:

يــا بريــقَ الســرابِ! أسـرفتَ فــي الجَـوْ		**رِ وأثخنــتَ فــي قلــوب الظمــاءِ!**
أنـــت، أنـــت الهـــوى دنـــوّاً وبعْـــداً		**فـــي تصـــاريف غـــدره والوفـــاءِ!**
ووعـــود الهـــوى أجَـــل عطايـــا		**هُ فهــل يــرخُصُ الهــوى بالعطــاء؟**
وعـــذابُ الحرمـــان صـــوَّر للعـــا		**شـــق أنَّ الهـــوى زمـــام الشـــفاءِ.**
غيـــر أن الهـــوى يحـــول ويَـــذْوي		**كـــالرؤى والزهـــور والأنـــداءِ.**

إن الحب يتحول إلى بريق جائر مسرف في جوره، في رؤية الشاعر المنكود في حبه، رغم أنَّ بريق السراب دائماً ما يسرف في الخداع، وليس في الجور والظلم، وهذا تجديد في الصورة والإحساس، فكأن الشاعر خرج من عمومية الإحساس تجاه السراب وكونه خادعاً، وهي صفة ملازمة له في تيه كلّ الناس، إلى ما استجدّ في خصوصية إحساس شاعر بما زاد عن الخداع جوراً، بعد أن ألِف منه الخداع، لذلك كان طبعياً من شاعر فنان كحمزة أن يكثر من وضع علامات التعجب (!) بوصفها دالاً سيميولوجياً على لا منطقية ما يلاقيه من الحب وأمر

الهوى خداعاً وجوراً، أو دنواً وبعداً، أو غدراً ووفاءً، إنه هوىً منافق أجلّ عطاياه وعودٌ لا ينفذها ولا يفي بها، وهنا تتجلى شعرية البساطة في استفهام الشاعر المستنكر المتعجب: فهل يرخص الهوى بالعطاء؟ في وقت كان يجب ألا يكون جزاء الإحسان إلا الإحسان.

ومع البيت الرابع يقلب الشاعر الصورة، مادام يعيش مع هواه زمن لا منطق الأشياء، حين يوحّد بين ذاته (عذاب الحرمان) وبين بريق السراب، فكلاهما خادع، صوّر للعاشق؛ أنَّ الهوى المخادع هو زمام الشقاء المتحكم في نعيمه الكاذب، ولكنها الحقيقة المرّة، فالهوى مهما كان معنىً مجرداً جميلاً كالرؤى والأحلام، فلا بد أن يزول ويذوى، مثله كمثل الزهور والأنداء.

ثم بعد ذلك يدير حمزة ما فات على أنه قصة حزينة نهايتها الحتمية والمنطقية هي الموت، حين يتساوى الهوى والموت، ولكنه موت على طريقة الرومانسيين غير المنكفئين على ذواتهم، إنه موت المجاهدين منهم، الذين يؤمنون أن سبيل اطراد الحياة الدنيا مطية لموت شريف، يُخلِّدُ فيه مجاهداً فقه أقداره. وكم كان التدوير في الخفيف موحياً في تكاتف تفعيلاته، آخذاً أولها بآخرها دون توقف؛ بما يؤذن بأهمية الجانب السردي لهذه القصة، في هذا المقطع الثاني،الذي نقتطع منه قول حمزة [31]:

إنها قصة الهوى وأمانيـــــ		**ـــهِ ربيعاً مهدداً بانطواء.**
قصة الذكريات في لُجَّة العيـــ		**ـشِ، شِراعاً، يهيم في الظلماء.**
ما استراح الإنسان فيها من الجهـ		**ـد ولا انفك من قيود البلاءِ.**
قصة ما لها ختام سوى المـــو		**ت، مصـــاباً لا ينتهي لعزاءِ.**
جلَّ من قدَّر الـردي وقضـــاهُ		**غـــايةً في الضعاف والأقوياء.**
وأقـام الأضـداد جرزاً ومـدّاً		**تتحدى جهالـة الحكمــاء.**
فاتساق الحيـاة سلـباً وإيجـا		**باً، سبيـل اطّـرادها والنماءِ.**

إنني أحس في الأبيات السابقة بأنفاس أبي العلاء المعري عن الحياة والأحياء تسري في نسغ أبياتها، إن البيت الثالث يتناص مع قول المعري:

تعب كلها الحياة فما أعـْ حَبُ إلاَ من راغب في ازدياد.

غير أن مسحةً من الأمل غلَّفت إيمانياً خاتمة الأبيات، بما سيبين عنه الشاعر أكثر في المقطع الثالث، حيث إنَّ سر اتساق الحياة سلباً ومنحاً هو سبيل سريانها متلذِّذاً بها، لأن لذة

النعيم تتولد بعد مذاق البؤس، لذلك على الإنسان أن يطلب منها مزيداً، في تناص عكسي مع مطلب المعري. ولكن حمزة يظل مغرداً خارج السرب الميثولوجي، حيث الحب الميت، ليكسر مع مقطع ثانٍ أفقاً جديداً عند متلقٍ متحفزٍ متوقع، وهو يرى شحاتة يوغل في حديث عن جانب ضعيف في حياة المحبّين مغلّباً إياه على جانب القوة الأبيسية الثوريَّة في جانبها الحيواني، أو حتى ما يتمتع به أبيس من معاني الخصوبة. إنها لوحة يجلل الموت معظمها.

ومع تناقض جديد ومفارقة بيّنة يبدأ حمزة المقطع الثالث، بهدم ركن جديد من أركان حب، هو صنو للسراب، فإذا كان حمزة قد نادى الحب في بداية المقطع الفائت، بنداء سلبي يوحى بالخداع وينبيء عن الجور لمطلق المحبين، حين قال (يا بريق السراب)، فإنه يبدأ بمناداة الهوى صراحة في هذا المقطع، بنداء محبب بقوله: (يا نعيم الهوى!)، ثم تأتي بعد النداء مباشرة ـ وهذا يستدعي تعجباً أبان عنه وضعه علامة تعجب بعد النداء ـ مفارقات فادحة تكسر عند المتلقي أفقاً ينتظر فيه حديثاً ممتعاً ومغايراً عن الحب، ولكن حمزة يقول [32]:

يا نعيم الهوى ! كرهتك وِرْداً		ووروداً مموّهاتِ الطلاء.
وسُعاراً يهيم بالدم واللحـ		ـم وناراً تقتات بالأشلاء.
كلُّ صفوٍ يُمَلُّ، ما لم تداخِلْـ		ـه دواعٍ من الأسى والعناءِ.
وحياة الخليّ، من وصب الدنـ		ـيا، حياة خليقة بالرثاء.
ربّ أمن يعيش، في ظله السّا		رح مثل البهيمة العجماء.
حبذا الوعر والعِثار، وأخطا		ر الليالي سُرىً على الوعثاء.
ودروباً لا تنتهي وعذاباً		تتحداهما خُطى التعساءِ.

إنّ المفارقة الفادحة تعلن عن نفسها من البيت الأول، حين يستحيل (نعيم الهوى)- والأصل فيه أنه مأوى الحب والرواح وروداً كما ينتظر المتلقي ويتوقع- منقلباً إلى شيء يكرهه حمزة في جانبه الماديّ المخادع وهو يتلون بحمرة الورد ؛يستدعيه للورود شَرَكاً يجرّه إلى رغائب جنسية تهيم بالدّم واللحم ـ في صورٍ تجللها شبقية الحمرة ورداً ودماً-، ليُعمّق الجناس الناقص بنقصه بين الوِرد والورود؛ فداحة هذه المفارقة؛ بين ماديٍّ يتساوى بالروحيّ المخادع.

ومع البيت الثالث يبدأ حمزة (أو سيزيف المعاصر) يعلن عن فلسفته التي منحها جانباً من حياته، واستفاض في الحديث عنها في كتابيه المهَّمين (الرجولة عماد الخلق الفاضل) و(رُفات عقل)، ثم في (رسائله إلى ابنته شيرين)، وأعنى فلسفة القوة التي تترفع عن دواعي العيش حتى لو كانت مشروعة. إنه يعلن أنَّ كل صفوٍ في حياته مكدَّر ما لم تداخله أسباب من الأسى والعناء، لأن الحياة قائمة على الأضداد، والضدّ في كل شيء يظهر حسنه وحلاوته ضده ولو

كان شقاءً، إنها حياة تصنع القوة التي آمن بها شحاتة، التي سوف يبين عنها في أبياتٍ من هذا المقطع الثالث، وسنأتي عليها بعد قليل.

إن حمزة في الأبيات السابقة يلخص شعراً فلسفته حول الفارق الجوهري بين العيش كالبهائم تبحث عن رغائبها المادية، والحياة الصعبة الكريمة ،ولو كانت في وعورة الأرض وعثار الجبال، وبينهما دروب لا تنتهي من سرمدية الشقاء في ليالٍ خطيرة السُّرَى، وقد أبان عن فلسفته حول الفارق بين مفهوم (العيش) و(الحياة) في إحدى رسائله المهمة إلى ابنته شيرين، حين يقول من سطورها: "إن أي تقدم أو استعلاء يتطلب منا ثمناً كبيراً يتحتم علينا أداؤه، هو ضريبة أنْ نحيا على أن نعيش. إن الذين يعيشون فقط ـ وكالآخرين ـ لا يدفعون هذه الضريبة التي نشعر بقسوتها؛ كلما انطفأت في ظلمة حياتهم شمعة، بما يتساقط عليها من دموع جراحهم الصامتة. كان (سيزيف) الأسطورة يحمل الصخرة جاهداً إلى القمة معذباً يتصبب عرقاً، فإذا كاد أن يصل انفلتت وعاد إلى السفح ... إنه شقاء كتب عليه، وكذلك من يحلمون بأن يحيوا حياة ترتفع عن مستوى العيش" (33).

ليس ثمة شك في أن أفكار حمزة في رسالته تتناص وتتماهى إلى حد بعيد مع ما جاء من أبياته السابقة، وبذلك يتناصّ حمزة مع نفسه، فإذا كان قد صرح في رسالته باسم سيزيف وأفعاله رمزاً لسرمدية الشقاء الذي كتب عليه، فكذلك من يطلبون الحياة جهاداً وكفاحاً، لكن من أجل غاية ربما تطول، لا أولئك الذي يعيشون فقط كالآخرين. إن حمزة في شعره يستلهم الأسطورة في حيز المسكوت عنه، الذي باح به في نثره، تماماً كما فعل كبار الشعراء النقاد مثل صلاح عبدالصبور الذي يقول في كتابه المهم (حياتي في الشعر):

"إنني أحاول دائماً أن استخرج التيمة (Theme) في الأسطورة، وأن أعيد عرضها على تجربتي الخاصة، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعيّ، ولكني أكره دائماً إلصاق الأسماء، فلا شك أنني كنت أنظر إلى سيرة المسيح، حين كتبت .. قصيدة أغنية للشتاء" (34)، وعن استغلاله لمادة الأسطورة وطبيعة توظيفها يقول عبد الصبور في موضع آخر من كتابه: "أمّا الأسلوب ... الذي أوثره، فهو إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهري للقصيدة، بحيث تختفي إلا عن الأعين الناقدة، فأنا أؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة، كما أؤمن أن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى؛ هي قصيدة متوسطة القيمة" (35). وهكذا كان استدعاء حمزة لسيزيف عبر خطاب مسكوت عنه يبين عن وعي أعلن عنه صراحة من قبل في رسالته.

ولا يني حمزة أن يكرس لمفاهيمه حول الحياة المثالية أو الفردوس المفقود، الذي أراد أن يشقى به، حيث (36):

حيث يسمو الجمال بالطهر والصد		**قِ إلى قمة الوفا والحياء.**
حيث لا ترتدي الصداقة أثوا		**باً بلونَيْ خداعها والرياء.**
حيث لا يطعن الرفيق رفيقاً		**بين دعوى تقواه والإغراء.**

حيث تجفو النفوس كل الحقارا		تِ لتحيا بصفحة بيضاء.
لا كما تسرح السَّوائم في المَرْ		عى على فضل عشبها والماء.
في قيود من عيشها ودواعيـ		ـهِ وأمنٍ من جهلها والغباء.
حيث لا تُنصَبُ الشعاراتُ زيفاً		وفجوراً يُروَى ومحضَ افتراء.
حيث لا تُمسَخُ النسور خفافيـ		ـشَ هوتْ فوق أرجل الزعماء.
حيث تبقى الصلاة طـهراً		لا فخاخاً للبيع أو للشراء.
حيث لا يجبن الشجاع لما يخـ		ـشاه من سامع يشي أورائي.
حيث يلقى الربيع أعياده فيـ		ـ ها جناناً طليقة الأمـداءِ.
حيث ما كان أو يكون سوى الحق		وصوت الهدى ووحي السماء.

إن حمزة في هذه الأبيات يتطلع إلى الوجود المثالي في سعي إلى واقع أراده، يتذرع فيه بالبعد القيمي، محدداً ـ كما دعا في كتاباته النثرية ـ مقومات هذا الوجود الذي جعل فيه الرجولة والقوة عماد الخلق الفاضل، وهنا تتبدى أولى مظاهر تحولات الخطاب، من خطاب وجداني ظاهر في المقاطع السابقة، إلى ما يرهص ـ دون أن يتلخص من مثالية رومانسية ـ إلى خطاب واقعي يتكيء على خطاب اجتماعي أخلاقي، يلامسه خطاب سياسي، في إشارات تداعب أفق انتظار المتلقي بين رجاء وخيبة.

إنه يبحث عن الفضائل بوصفها عماد الشخصية القوية، التي لا تتحكم فيها الرغبات الحقيرة، طلباً للحياة المجاهدة لا كما تحيا (في قيود من عيشها ودواعيه وأمن من جهلها والغباء). وقوة الفضائل، أو فضائل القوة، أبان عنها حمزة وكرَّس لها جُلَّ كتابه (الرجولة عماد الخلق الفاضل)، واصفاً إياها ـ بما يحفظ للإنسان استئثاره بها ـ بالأنانية المهذبة، وفي ذلك يقول: "ينبغي الآن أن نستنتج أن الفضائل أنانية مهذبة، وأن الرذائل أنانية عارية، وأن الفضائل أدلّ على القوة وانطلاقها، والرذائل أدل على فتورها وضيقها، وقد كان الجسد فيما مثلنا،فيكون مظهر القوة مدى الاستطاعة والمقدرة على ضمان الرغائب" (37). وهنا نؤكد مرة أخرى أن حمزة في أفكاره يتناص ويتماهى في شعره مع نثره، ليأتي الأول مركَّزاً ومركِّزاً ـ في لغة رصينة عبر بنىً صرفية وإيقاعية ـ مكرِّساً لما أراده الآخر.

فما الأداة التي كرَّس بها رؤيته السابقة في الفضائل بكل صنوفها وتوجهاتها؟

إن بنية التكرار عن طريق الظرف (حيث) الذي يشير إلى بعد مكاني، هي ما يلفت سمع متلقي الأبيات السابقة وإحساسه، وهي بنية صرفية وإيقاعية، حملت من المسكوت عنه مما هو ثاوٍ خلفها أضعاف ما حملته بنيتها السطحية؛ إذ كانت لبنةً حاملة لصور متعددة وخطابات متباينةً ومتحولة صنعت شعرية التكرار. ولكي لا يصبح التكرار شيئاً مملاً ورتيباً. عمد حسّ حمزة الإيقاعي إلى عدة وسائل لكسر هذه الرتابة التكرارية.

فإذا كان الظرف هو المكُوْنُ فيه، فقد اختار الشاعر أن يكون المكون فيه حاملاً لقيمه المتعلقة بالفضائل والمُثُل. وعن طريق سعيه هذا ـ دفعاً للملل وسعياً لمعايشة صوره ـ؛ جعل (حيث) التي تتجاوز المكان إلى المكانة مكررةً عشر مرات؛ ومتغايرةً في حمولات خطاباتها، إذ حملت في أربعة الأبيات الأولى قيما يكرسها خطاب اجتماعي أخلاقي، حيث السمو بقيم الجمال والطهر والصدق والوفاء والحياء، ثم كسراً لنمطية الإثبات؛ جعل (حيث) حاملةً في البيت الثاني لما ينفي عن الصداقة ارتداء أثواب متلونة من الخداع والرياء، وفي البيت الثالث جعلها حاملةً لما ينفي معاني الغدر والتغرير بين الأصدقاء، وفي البيت الرابع عاد ـ ليكسر نمطية التكرار ـ إلى الإثبات، حين جعل (حيث) تحمل قيمة جديدة تدور حول نقاء سريرة النفس، وبدأ مع البيتين الخامس والسادس يتخلى عن تكرار (حيث)، كسراً للملل أيضاً، وليتملى أيضاً فعل مفارقة تصويرية كانت (حيث) المكررة طرفها الأول، وكان البيتان الخامس والسادس طرفها الآخر. فإذا كانت (حيث) قد جسدت قيماً للحياة، فإن من يغادرها يغدو حيواناً وسائمة من السوائم التي تعيش ـ لا تحيا كما أحبّ حمزة ـ على فضل طعام يُلقي إليها، وقد قيد كرامتها وطموحاتها لحياة كريمة دواعي عيش المأكل والمشرب فحسب. وقد كان هذا الحديث كافياً لأن يحفز المتلقي لأن يغادر إحساسه ـ إلى حين ـ ما فعله تكرار (حيث) من إحساس بمللٍ خفف حدّته شيءٌ من كسر نمطية ما كان ينتظره.

فإذا بالشاعر ـ وقد استنام المتلقي إلى كسر نمطية التكرار ـ يعود إليه بـ (حيث)، ولكن بخطاب جديد مهَّد إليه في البيتين السابقين؛ ليكرسه خطاباً سياسياً تحمله إليه (حيث) من خلال الأبيات الأربعة التالية (من السابع إلى العاشر).

إذ إنّ الخطاب يتحول من خطاب اجتماعي أخلاقي ـ حين يتخلى الناس عن الأخلاق ـ إلى سياسي، كانت السياسة سبباً في نقصه في نفوس الناس، وذلك حين تتحول شعارات الساسة إلى أكاذيب، تخفي وراءها أغراضاً فاجرة مفتراة، تغرّر بالشرفاء، فيمسخهم النفاق السياسيِ وحلم الطموح والترقي السريع ؛ إلى نسورٍ تتخلى عن كبريائها، لتصبح خفافيش تهوى مقبلةً أرجل زعمائها الكاذبين، حتى تصل درجة وقاحتهم إلى أن يجعلوا من الصلاة فخاخاً للمغرّر بهم، يعقدون من خلالها ـ خداعاً وتظاهراً بالتقوى ـ صفقاتهم المشبوهة، وينهي حمزة في هذا الخطاب السياسي ـ الذي تبثه وتحمله (حيث) ـ بالبيت العاشر؛ ممهداً به إلى البيتين الأخيرين، حين يعلي من قيمة الرجولة والشجاعة عماداً للخلق الفاضل، طالباً لقيمة الشجاعة التي ترفض في الرجولة قيمة الخوف من مخبري السلطة وبصَّاصيها؛ الذين يُحصُون على الشرفاء أنفاسهم قبل أقوالهم ليبلغوها إلى سادتهم وكبرائهم، ليقهروا مخالفيهم.

وهنا يتحول حمزة مع البيتين الأخيرين ـ في منطق معقول ـ من خطاب سياسي ختمه بقيمة الشجاعة سلاحاً في وجه الزعماء الساسة وزبانيتهم؛ إلى خطاب ديني حيث لا خشية إلا من الله، خالق الشرفاء لحكمةٍ، كما هو خالق الساسة المتجبرين لحكمةٍ أيضاً، ليحق الحقّ بكلماته صوتاً للهدى ووحياً من السماء.

ولا يغادر المتلقي هذا المقطع، إلاّ وقد حُمِّل مخزونه الواعي منه صورة الرعية التي استحالت بهيمة عجماء، تسرح في كنف الزعماء وتحت أرجلهم كالسوائم في المرعى، حيث

تخايله ـ ربما من غورٍ بعيد ـ صورة العجل أبيس، وصورة الحاكم الذي يرمز إليه، حسب ما أشار إليه هامش القصيدة في ديوان الشاعر، ليداعب أفق انتظاره ما يمكن أن تبشر به المقاطع التالية للقصيدة، بما قد يجعل أفق انتظاره يترقب، وهو لا يرى في هذا المقطع، ما يشير إلى العجل أبيس وفق ما خلعته عليه الميثولوجيا من أوصاف إيجابية تربطه بأوزوريس حاكم العصر الذهبي، ولا يجد هنا في الوقت نفسه ما يشير إلى حاكم بعينه، إنما الحديث عن زعامات كاذبة، وسوائم ليس بينها أبيس بصورته المثالية- بالطبع- التي خلعتها عليه الأسطورة. ولكن أفقه يظل في انتظاره حائراً. إن شيئاً ما في تلافيف انتظاره ينبئ بشيء مازال ينتظره؛ لمَّا يتحقق.

وهنا تكمن لذّة التلقي حيث "إن الانتظار أو أفق التوقع قائم في رهاناته وجدلياته على قانون الإحباط، ولعل هذا الإحباط يولد عند المتلقي، للوهلة الأولى نوعاً من الشعور باللذة Pleasure، فتغدو القراءة خائبة في مسعاها وكذا المتلقي، فالنص، دائماً، حرّان متمتع لا يخضع لسلطان" [38].

ومع المقطع الرابع يبدأ المتلقي ـ وفق بلاغة الانتظار ـ يحفز أفقه للظفر بما توقع وفق مقروئه، أو بما لم يتوقع فيجني لذة الخيبة المدهشة؛ مع شاعر واعٍ في قامة حمزة، الذي يبدأ المقطع الرابع بغير المتوقع قائلاً [39]:

يا سطوراً! كتبتها بدمي الحُر		**رِ أنيري جوانب الصحراء.**
وابعثي في رمالها اللهب الثَّا		**ويَ عـهداً يفورُ بالأنـواءِ.**
عَهْدَ عمروٍ يحيط بالنيل بحراً		**نبوياً سـرى بنور ذُكَــاء.**
واعبري في جياده تيْه سينــا		**ءَ لواءً يزري بكل لواء.**
وانشري في مواطن العرب اللا		**هين نــاراً مكيَّة الّلألاءِ.**
لتَقُصّي عـهدَ العباقرةِ الـسمْـ		**رِ كـتاباً يفيض بالأنباءِ.**
وأعيدي تاريخ مكــة فـي الآ		**فـاق فتحاً يسحُّ بالآلاءِ.**

إن حمزة حين يستجير بلغته سطوراً كتبها بدمه الحرّ، مرتداً بها زمناً إلى غورٍ بعيد في التاريخ، حيث عبقرية الصحراء التي ولدتها، إنما يرتد إلى سياق تاريخي أراد بعثه، أو أراد للغته التي جاءت رمزاً للقول والفعل، أن تبعث وتثير عهداً ثائراً فائراً يؤمِّل التغيير، إنه عهد الصحابي الجليل عمرو بن العاص أول حاكم إسلامي لمصر، أراده أن يحيل النيل بوصفه نـهراً هادئاً إلى بحرٍ مقدس (نبوي) يكون عوناً بهيجانه ـ غيرةً ـ لهذا التغيير؛ تحدوه شمس الحقيقة والدين، لتعبر- كما عبرت من قبل صحراء مكة ـ تيه صحراء سيناء لواء يزري بكل لواء غير

لواء الدّين، لتفيق السادرين في غيهم تحت أرجل الزعامات الكاذبة بنور شمس الحقيقة، ونار سطور لغة قريش التي بدأت بـ (اقرأ) في صحراء مكة، تقصُّ عهد العباقرة المكيين السُّمر تاريخاً، كان فتحاً مبيناً.

فهل كان عمرو بن العاص هو ذلك الحاكم الرمز الذي أشار إليه الهامش/ النص الموازي، أو هل هو أوزوريس آخر جاء رمزاً مغايراً - رغم مشاركته أوزوريس كونه حاكماً مثالياً - لما كان يحمله أبيس في جلده كما تحكي الأسطورة الفرعونية، وبخاصة أن مصر كانت حضناً لأوزوريس وعمرو؟!. هذا سؤال قد يطرحه المتلقي أو يطرحه أفق انتظاره. ولكن سرعان ما يخيب أفق انتظاره، حين يدرك أن موروثه الديني، وبخاصة إذا كان مسلماً - مع فرضية أن تلقي النص يكون للمسلم العربي وغيرهما- يدعوه ألا يشبّه أو يرمز لحاكم حقّ مسلم؛ بحاكم هالته ونسجت حوله أفكار وثنية أسطورية، لا تنسجم مع حقائق عقدية ودينيةً. علاوة على ذلك؛ فإن منطق الأشياء والفن، حين يربط بين هذا المقطع وسابقه، حيث استدعاء عمرو بن العاص بوصفه امتداداً - أو هكذا سعى لهم بسيرته ودعوته أن يكونوا - لعهد العباقرة السُّمر.

إذنْ، على المتلقي أن يبحث عن حاكم آخر رمز، يهوم في أجواء الأساطير، أو لا يهوّم حامياً حولها، المهم ألا يكون على شاكلة صحابي كعمرو بن العاص، فَلْيُكْمِلْ من المقطع قراءة أبياتٍ تلي الأبيات السابقة - في مفارقة جديدة - تشير إلى فصلٍ بين عهدين وقولين، أحدهما كان جدّاً، والآخر صار هراءً، وذلك حين يقول حمزة [40]:

لا هراءً، يديره فمُ ملقيـ		**ـهِ على الهاتفين والأجـراء.**
استخفتهمو الرؤى والأمانيْـ		**ـيُ بيوم يأتـي وفير الـغذاء.**
كالبراغيث ساقها الجوع والـبر		**دُ، وعاشت على دم الغرباء.**
إيــهِ! يا وحدة تبشر بالخيـ		**ـر براغيثها، خُذِي بالإنـاءِ.**
واملأيه دماً، من الجـار والصا		**حب، باسم اشتراكهم في الإخاءِ.**
واضربي بالدفوف، في حلقات الذّ		**كر رقصاً، وبرّزي فـي الدهاء.**
ما يزال الخداع ميسمك الـبا		**رز بين الصحاب والأعداء.**
فاركبي الرجس من طباعك يمّاً		**والبسي للـرّياء ألف رداء.**
وستقضي الأيام فيك وفـيها		**ما قضته في راكب العشواء.**

فالقوانين لا تجير ولـن تـرْ		حم مَـن غاص في دم الأبريـاء.
ومن استعبد الرقـاب فأجـرا		ها على حُكّمـِهِ بدعوى البنـاءِ.

إن الهراء الذي يلقى قولاً مضللاً على أسماع الهاتفين المنافقين الأجراء، ينقلنا فوراً قروناً من عصر العباقرة السمر، عصر عمرو بن العاص، إلى عصرنا الحديث حيث عهد الطواغيت الجدد والحكام العملاء، الذين يستخفون رؤى البسطاء ويخدرون أمانيهم بالشبع بوعود كاذبة عن غذاء وفير، وهم الذين يمصون دماءَهم كالبراغيث التي تشبع من دم الغريب والقريب. إنَّ صورة الاستخفاف للضعفاء والمنافقين الهاتفين بعزة الحكام، الذين قهرهم الخوف، تجعلنا ونحن المتلقين المنتظرين لظهور حاكم ما، نستدعي مع البيت الثاني صورة فرعون مصر الذي استخف قومه فأطاعوه، فنستدعي معه في تناصٍ قرآني من بنية البيت قوله تعالى: "فَاسْتَخَفَّ قَوْمَهُ فَأَطَاعُوهُ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْماً فَاسِقِينَ" (41).

وفي تفسير الآية يقول الشيخ السعدي: "أيْ: استخف عقولهم بما أبدى لهم من هذه الشُبَه، التي لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا حقيقة تحتها، وليست دليلاً على حق ولا على باطل، ولا تروج إلا على ضعفاء العقول. فأي دليل يدل على أن فرعون محق، لكون ملك مصر له، وأنهاره تجري من تحته؟!. وأي دليل يدل على بطلان ما جاء به موسى،لقلَّة أتباعه، وثقل لسانه، وعدم تحلية الله له؟!، ولكنه لقي ملأً لا معقول عندهم، فمهما قال اتبعوه من حق ومن باطل (إنهم كانوا قوماً فاسقين، فبسبب فسقهم، قيض لهم فرعون، يزين لهم الشرك والشر" (42).

إن شحاتة يتمثل ـ في تناصه القرآني الواعي ـ قول المفسرين وينقله بنيةً دالةً؛ يعيد إنتاجيتها عبر أبيات هذا الجزء من المقطع، حيت تستحيل جوقة فرعون وقومه الساخِرين من أنبياء على شاكلة موسى عليه السلام؛ من مجرد قوم فاسقين إلى براغيث تعيش عالةً في غذائها على دم المعدمين، ويستحيل كل حاكم ممن يطبِّل له هؤلاء إلى فرعون معاصر يبشر براغيثه فحسب ـ دور المعدمين المحتاجين من شعبه ـ بوحدة عربية مزعومة خيرية في مظهرها، قائمة على امتصاص خير جيرانها وأصحابها (من الدول التي اتحدت معها لهذا الغرض) في مخبرها، تماماً كما يفعل الأفّاقون الذين يدقون طبول (الزار)، على نحو ما يفعل النصابون في حلقات ذكر كاذبة لله؛ يزينونها للبسطاء ليستولوا على أموالهم، خداعاً جعله علامة بارزة في سلوكهم، فمهما ركب هؤلاء رجسهم ـ في صورة تجسيمية ساخرة من حمزة ـ ومهما لبسوا للرياء ـ في صورة تشخيصية ـ ألف رداء تلوناً كالحرباء، فالقوانين السماوية العادلة ستقتص جزاءً وفاقاً من هذا الزعيم وجوقته.

إن القارىء المتلقي هنا يظنُ أنه ظفر لأوّل مرة بما يتوقعه أفق انتظاره، حيث يغدو فرعون ـ وهو إله مزعوم ـ رمزاً لمن استخف قومه فأطاعوه من الحكام، وبخاصة أنه يدرك ذلك الربط بين الحاكم/ الرمز، والمكان/ مصر، وتداعيتهما الميثولوجية التي تحيط بفرعون الذي ألهَّه قومه، ولكن المتلقي يحصل على خيبة جديدة تنتظر أفق انتظاره وتلقيه، ربطاً بين عنوان القصيدة (أبيس) وهذا المقطع من النصّ، ومعه ما ادخره حفره المعرفي حول ما أحاط الأسطورة في مفهوم المصريين القدماء من جهة، ثم ربطه من جهة أخرى بين أبيس الأسطورة المحببة الإيجابية ومرموزها الحاكم المعين، كما بشَّره هامش جامعَي الديوان.

وذلك كله حين يعرف في النهاية أن فرعون ليس هو أبيس، ولا حتى أوزوريس الحاكم الطيب الذي حمله في جلده رمزاً للخصوبة والنماء، كما تحكي الأساطير الفرعونية.

ولعل ما سبق - بهدي من التناص وما طرحه من تحولات للخطاب من ديني/ وثني/ عقائدي إلى سياسي - ما يؤكد وفق منظومة التلقي، التي يلقي المتلقي بنفسه في أتونها المحير المخيب؛ "أن النص في ضوء نظرية التلقي هذه يبعث دائماً على الدهشة، وتجاوز المتوقع إلى اللا متوقع، والمألوف إلى اللا مألوف، لذا فإن هذا التحول أو القدرة على التشكل تجعل المتلقي بحق منفعلاً متفاعلاً يتلقى خيبة انتظاره" [43]. وما ذلك كله - فيما يرى الباحثون في التلقي وأنا أميل لرأيهم - إلاّ لأنَّ "العلاقة الجامعة بين المتلقي والخطاب في ضوء هذه النظرية تبدو علاقة تفاعلية صرفاً؛ حيث يتماهى أفق المتلقي مع أفق الخطاب، وبناءً على هذا؛ يصبح التلقي سيرورةً إيحائية وإدراكية للصور والأخيلة المبثوثة في النص" [44]، وأحسب أن هذا كان جلياً في مقاطع نص حمزة شحاتة، على نحو ما أبان تحليلي حتى الآن.

وقبل أن ننتقل عبر قصيدة حمزة مع مقطع جديد؛ قد يتلقي فيه انتظارنا خيبةً جديدة، أودّ أنْ أشير إلى دور ما تضفيه خيبة التلقي من خلال تناص تستوعبه خطابات متباينة، إلى تحولات هذه الخطابات إلى حد التصارع الخفي ،وفق ما تطرحه مقاطع القصيدة من أفكار وسياقات تحملها هذه الخطابات، حيث رأينا كيف تنقلت سيرورة حمزة من خطاب رومانسي مفعم في المقطع الأول حول الحب المخيب، إلى تصاعد هذه الخيبة الوجدانية في المقطع الثاني؛ حيث تحوَّل إلى سراب، ثم إلى نعيم مموّه يكذبه واقعٌ؛ بدأ حمزة يفيق عليه بدءاً من المقطع الثالث، ليأتي الارتداد إلى الزمن الماضي، حيث تاريخ المسلمين الذي لا يتعاطف إلا مع حقائق عظمى - من خلال المقطع الرابع - منبهاً للشاعر أن يربط في مفارقة تصويرية فادحة ماضي الأمة المجيد بحاضرها وواقعها المتردي، من خلال حكام - في زعمه هو - يستخفون شعوبهم، وهذه قمة الانتقال من الرومانسية والوجدانية، إلى حاضر واقعي، يربط بين واقعين، أولهما: تاريخي ماضوي مجيد، وثانيهما ممسوخ يعبر في أسف عن حاضر عاشه حمزة مّراً - في زعم أبياته - فترةَ إقامته في مصر؛ التي كانت ومازالت تمثل رمزاً منيراً لكل أبناء الأمة العربية. فهل ثمة أصداء لهذه الرؤى يمكن أن تنجلي أكثر من خلال المقاطع التالية؟.

يقول حمزة في بداية المقطع الخامس[45]:

يا خيام الصحراء قد بلغ الصمـ	**ـت مداه على أذى الغوغاء**
فاركبي، واضربي، على طول مرما	**كِ فلول الخيال والخيلاء**
الفلولَ التي يسيرها ثـو	**رٌ بسوط الزعامة الجوفاء**
صار معبودها كما كان من قبـ	**ـلُ وخار ممعناً في الهراء**
وتحدى بالظلف والقرن والذيـ	**ـل وقد هاج قدرة القدراء**
مستخفاً بالإنس والجن بالعا	**لم طراً برفرف الجوزاء**
ماضياً في خواره ينذر الدنـ	**ـيا بويلات بأسه العسراء**
فاختفِي يا نجوم! قد اقبل العجـ	**ـل إله الكهان والعرفاء**

الــذي صــيَّر الخيــانة والغد رَ شـعاراً لعـهده الوضـاء

والذي نــازع الرغيف رعـايـا هُ فضـاقوا بصيفهم والشـتاء

غاصباً من حقولـهم ثمر الــكد حِ ركامـاً ، أحـاله كالـهباء

فاذهبي يارياح! بالحـرث والنسـ ـل، وعودي بالأَيْنِ والثَّوْباء

وانسخِي آيـةَ الحِقَّارِ، وطـوفي بالعوادي.... بالراية الحمراء

واطرحي للحـياة ألـف سـؤالٍ عن أبيسٍ وسـيره للـوراء

الارتداد للماضي مرة أخرى والاستجارة به،هو ما يسم طابع مطلع المقطع، في وجه واقع مر ينادي الجائعين بالاشتراكية، وربما(بالاتحاد الاشتراكي) ـ في خطاب مسكوت عنه ـ كما بشر المقطع السابق، ليأتي البيت الثاني في استجارته بخيام الصحراء رمز الماضي العربي الإسلامي المجيد، رمزاً من رموز الواقعية الإسلامية، في مقابل الواقعية الاشتراكية التي كرهها شحاتة وعمل على محاربتها في المقطع السابق. إنه يستثير عليها- في واقعية إسلامية عربية، في مقابل قومية اشتراكية عربية ـ خيام الصحراء رمز هذا الواقع الذي أراده، لتضرب الأوهام والخيالات الرومانسية الحالمة التي جعلها حمزة فلولاً تنادى بقهرها في سبيل فضائل القوة، لا فضائل الضعف التي تخدر الشعوب. وهذا يؤكد من جهةٍ ما أشرت إليه من تحول حمزة من الخطاب الوجداني إلى الخطاب الواقعي، الذي يتذرع بواقع سياسي مر.

ومن أتون هذا الواقع وبدءاً من البيت الثالث في المقطع، يبدأ المتلقي بعد أكثر من تسع وتسعين بيتاً مثلت أربعة مقاطع يظفر بما بشره به جامعا الديوان في إشارة سيميولوجية منقوصة، حيث هذه الفلول يسيرها (ثور) بسوط الزعامة الكاذبة الجوفاء،ومع لفظة (ثور) يتذرع بها المتلقي بدوره لتقوده إلى العجل أبيس؛ الذي هو عجل ذو صفات خاصة، جعله المصريون القدماء رمزاً للقوة الحيوانية، وقدسوه، وهو في هذه القصيدة رمز لحاكم معين، كما أخبرنا جامعا الديوان، ولكن ما هذه الصفات الخاصة وهل كان رمزاً للقوة الحيوانية ـ بمفهومها الضيق ـ أم بمفهوم حمزة الواسع ، الذي أبان عنه في شعره ومؤلفاته النثرية؟، أما أن العجل رمز لحاكم معين، فقد اتضح هذا جلياً الآن من خلال هذا الثور الذي يسير الفلول بسوط الزعامة الجوفاء قهراً لا حباً، ولكن حذر حمزة وقناعته الفكرية؛ لم تسمّيا الثور بـ(أبيس) في هذا المقطع، ولولا تعجُّل واستباق جامعَيْ الديوان بالهامش/ النص الموازي؛ الذي وُضِع في غير محله(زماناً ومكاناً)؛ لكان للتأويل ومفاجآت التلقي سبيلٌ مؤجَّلٌ، يمكن أن يكون أكثر تشويقاً، ومن هنا كان العنوان والهامش بوصفهما من النصوص الموازية؛ سلاحاً ذا حدين. ولكن المتلقي مُكرَهٌ في النهاية أن يقارن بين رصيده من حفره المعرفي المذخور لدينا في مطلع البحث ـ حول أبيس في الميتولوجيا الفرعونية، وبين (أبيس) حمزة شحاتة المعاصر، الذي جعله رمزاً لهذا الحاكم المعين.

ومع البيت الرابع يتضح سبيلٌ جديدٌ أمام القارئ/ المتلقي ينكسر فيه ما ظنه قد التأم من أفقه توقعاً من جديد، وذلك حين يرتد بفعل الصيروة الذي يوحي بالتحوُّل والثبات، مستدعياً أبيس القديم الأسطورة معبوداً مؤلَّها (كما كان من قبل). ولكن هل كان حمزة مخلصاً في استدعائه كما كان من قبل؟! بمعنى آخر هل كان استدعاؤه له بمفهومه التقديسي الأسطوري كما كان عند قدماء المصريين؟ أم بمعنى مغاير عند محدثيهم من المعاصرين، وهم من يفترض أنهم ـ أو معظمهم على الأقل ـ مسلمون مؤمنون بدين الإسلام، أو بأي دين آخر يخاصم المفهوم الوثني الأسطوري الذي هو خرافة فوق الواقع؟.

إن حمزة في مرحلة تحولات الخطاب من رومانسي وجداني إلى واقعي إسلامي يخاصم به القومي الاشتراكي، حاول أن يحطم أبيس القديم بمفهومه الوجداني في الميثولوجيا الفرعونية المصرية القديمة، من حيث هو رمز للخصوبة/النماء/ القوة، ويعيد خلقه في تناص عكسي مع المفاهيم والمعارف الأسطورية القديمة. ليحيله على عجل بشري أراد أن يسقط عليه ـ في تحول الخطاب من أسطوري/ وثني/ وجداني، إلى ديني/ أخلاقي/ اجتماعي/ سياسي ـ كل ما كان يؤمن به فكره، وسنحاول أن نلمس الفارق بين(الأبيسين)، من خلال تحليل ما تيسر من هذا المقطع، والمقاطع التالية.

إن أبيس في صورة معاصرة قد أصبح عجلاً معبوداً كما كان من قبل، ولكنه تحول إلى عجل بشري، وإن ظل مشاركاً- وهو البشري الزعيم الزائف ـ أبيس القديم في شيئين: مفهوم العبادة بمعناها السلبي الوثني الطاعن- ليس فحسب ـ في عقائدهم الدينية، بل السياسية، ثم في كونه ـ قبل أن يتلبسه أوزيريس ـ لا عقل له، بدليل أن شحاتة جعله في صورة كاريكاتيرية ساخرة؛ يتحدى أعداءه لا بمنطق قوة العقل، لكن بمنطق قوة من لا عقل له، حيث قوة الظلف والقرن والذيل، مستخفاً ـ وكأنه فرعون المعاصر المخرِّف ـ بالإنس والجن، فكأنه في تداعٍ صوتي وعقدي (إبليس) لا (أبيس)، ماضياً في وعيده بصوته الخوّار ينذر أعداءه بالويل والثبور.

ومع البيت الثامن يبدأ حمزة شحاتة ـ في وعي أكثر ذكاءً ـ يدمر أبيس القديم، الذي عرفناه من مذخورنا الميثولوجي حاملاً لجسد أوزيريس الحاكم الطيب صاحب العصر الذهبي، حتى إن أوزيريس "أصبح ثوراً أي قوة حيوية" بعد أن تلبَّس أبيس وتلبَّسه. بل إن متون الأهرام تخبرنا أنه "الروح العظمى، وقد تجلى في هيئة الثور الأعظم (أبيس). إن أوزيريس هو رب السماء، هو الثور الذي بدونه تتوقف الحياة"(46).

وإذا كنا قد عرفنا أنه "كان أسود اللون تتوسط جبهته نجمة بيضاء" بوصفه رمزاً لعالم النور/ الروح/ الإشراق؛ فإن أبيس حمزة المعاصر، يأتي رمزاً للظلام/ عالم الجسد/ عبودية القهر، حين يطلب من النجوم أن تختفي عند مقدمه، لأنه إله لكهان وعرفاء فحسب؛ استخفهم فاطاعوه.

ومع تخصيص حمزة لأبيس بألوهية الكهانة في قوله (إله الكهان) يستدعي ـ بما يكشف عن ثقافته الميثولوجية- كهنة فرعون الذين ألهوه ليستخفهم، واستدعاؤه لهم كان في وجهه السلبي. "فهناك فئات عديدة من الكهنة، منهم الأطباء والفلكيون، والمعماريون والفلاسفة، والمرتلون القرّاء، والكتبة، والكهنة المخصصون أساساً لشؤون المعبد، أو الهرم، أو من هم في خدمة فرعون(47). وهؤلاء الآخِرون من عناهم حمزة، وجعلهم أداته للخيانة والغدر، وحاملي شعار عهده الذي جعله ـ في سخرية ـ وضاءً.

ومع الأبيات الخمسة التالية ـ مما ورد آنفاً من المقطع ـ يتلقى أفق انتظارنا مفاجأة جديدة، وذلك من خلال الصفات التي يخلعها حمزة على هذا الحاكم المعاصر، فهذا الأخير علاوة على كونه رباً من أرباب الظلام تختفي النجوم أمام طلعته، مستبدلاً بالنورعهداً مظلماً من الخيانة والغدر، فإنه ظالم معتدٍ أثيم، ينازع رعيته الرغيف الممثِّل لقوتهم ، بما يحرمهم ـ مسغبة وجوعا- ما يقيم فيهم شبعاً؛ هو أحد أسباب حياتهم صيفاً وشتاءً، وهو بهذا الصنيع الجائر يغصب من حقولهم أسباب هذه الحياة، حيث ثمر كدحهم ـ في صور تجسيدية ـ أحاله ـ في عبثية- ركاماً تذروه الريح سفهاً من عند نفسه، ليجعله حمزة بذلك رمزاً لرياح الخراب، التي لا تبقي ولا تذر ـ في تناص قرآني ـ حرثاً ولا نسلاً، لتعود بعد أن قضت على الزرع والناس، بالأَيْنِ تعباً لهؤلاء الكسالى المتثائبين خوراً وضعفاً، أمام جبروت حاكمٍ، لا يدفعونه إلا

إلى مزيد من الظلم، وهنا لم يجد حمزة إلا أن يطلب من الرياح ـ بديلاً عن البشر ـ أن تنسخ وتغير آية هؤلاء الحقراء المستهان بهم، لتطوف بالخيل العوادي، حاملة راية الدم لعلها تثير في هؤلاء الموتى سؤالاً من عمق التاريخ، عن حقيقة أبيس المعاصر ؛الذي يرتد القهقري تخلفاً عن حياة متحضرة، حيث كانت تعبد العجول سفاهة. فما أشبه اليوم بالبارحة. وعلى النحو السابق يحط حمزة على هؤلاء الضعفاء على طول المقطع الشعري، واصفاً إياهم "بألوهية العجول"، وبعقول تالَّه العجل فيها. فكلما انبرى فيهم خطيباً تلقوا كلامه بآي الثناء. إذن هؤلاء قوم يُلْحَوْن وليس يُلحَى عجل استخفهم فأطاعوه.

وهنا يستيقظ وعي المتلقي، وهو يرى الأوصاف التي يصم بها حمزة الحاكم/ أبيس المعاصر، ليس فيها من مذخوره شيء من الأوصاف الوجدانية، التي كانت لأبيس الذي صار أوزيريس، رمزاً لكل خير وحياة أبدية، وخصوبة ونماء، فإذا كان أوزيريس الذي تلبس أبيس، حاكماً لعصر ذهبي، متسماً بالاتزان والعدل والحكمة، فإن الحاكم أبيس المعاصر، أحمق يتحدى بالظلف والقرن حيث لا عقل له حين يهيج مستخفاً بالإنس والجن، وإذا كان أوزيريس قد علَّم البشر كيف يزرعون القمح ويصنعون الدقيق ويعدون الخبز رغيفاً، فإن أوزيريس المعاصر/ الحاكم قد نازع الرغيف رعاياه وتركهم للمسغبة والجوع، ثم إذا كان قد علم البشر الري للأرض وزرعها، فإن الأخير غصب حقولهم ثم الكدح وأرسل الرياح تهلك الحرث والنسل... إلخ. إنها مفارقات تصويرية فادحة، تصنع تناصاً عكسياً في المفاهيم. قيم ومثل تُدمَّر وفضائل تُمحَى، ليتدمر معها مفهوم القوة القائمة عليها، وفق مفاهيم ظل لحمزة منها موقفٌ، لِتُسْتَبْدَلَ بقوة الضعف ـ إن صح هذا التعبير ـ حيث القوة الغاشمة. وهذه سمات تحولات الخطاب عبر التناص، حيث يحطم حمزة مفاهيم يطرحها خطاب وجداني حول أبيس وأوزيريس القديمين، لتتبدل ـ وفق إشارات سيميولوجية مغايرة للأسطورة نفسها ـ إلى خطاب سياسي واجتماعي واقعي. وربما تكرَّست هذه الرؤى -التي أقدِّمها- خطوات فكرية ثرية مع مقطع جديد.

إن المتلقي حيال هذه المفارقة بين (الأبيسين) وصفاً، يستيقظ وعيه، وهو يرى أبيس المعاصر لم يأتِ وصفاً من حيث المواقف والرؤى كأبيس الأسطورة وأوزوريسها، ليهديه وعيه بمذخوره أن هذه الأوصاف تنطبق على الإله الشرير "ستّ" قاتل أخيه أوزيريس الطيب، لتتبدى في هذا الحاكم/ أبيس المعاصر، صورة "ستّ"، حيث يشتركان في تمثيل الظلمات، و"مصر العليا بصحرائها الجدباء القاحلة". إن أفعال الحاكم المعاصر يتجسد فيها ما تجسد في "ستّ"؛ حيث "كل ما يتعارض مع النور الدنيوي، والضياء الإلهي/ الروحاني. وهو يعتبر في آن واحد: الصحراء، وحيوانات الصحراء أيضاً، والجبال القاحلة الجرداء غير المأهولة... وعموماً هناك صلة وثيقة ما بين عالم الليل الموت، والنيران السفلية، وبين هذا الإله الذي اغتال أوزيريس"(48).

أحسب أن حمزة، وهو يحطِّم الأسطورة ـ بالتناص العكسي بين المفاهيم ـ كان على وعي بما يفعل، وهو يخاتل القارئ /المتلقي بأسطورة أبيس ـ وما تشير إليه حمولاتها الميثولوجية إلى أوزيريس ـ، ليشير نصه في بنيته العميقة إلى "ستّ"، لتحدث المفارقة -في خطاب أسطوري مسكوت عنه ـ بين شخصية أبيس معاداً إنتاجها في بنية النص السطحية، وشخصيته مغايرة أيضاً في صورة (ست) في بنيته العميقة، وهي البنية التي سمح حمزة فيها للمتلقي الواعي أن يحفر عن معارف؛ كان حمزة فيما أحسب على معرفة بها، وهو المثقف الذي يقول عن نفسه: "أحب أن أوضح أنني قرأت الكثير .. كل شيء وصل إلى يدي... تأثرت وانفعلت بكل ما كان له صدىً في نفسي وفكري.."(49). وليس ببعيد عن مثقف وقارئ نهم مثله، أن يكون مقروؤه الميثولوجي وافراً، وهو يوظف الأسطورة في هذه القصيدة وغيرها، وهي نقطة سنعود إلى إثارتها في موضع قادم من البحث.

ومع مقطع جديد؛ يتفاعل حمزة مع المكان الحضاري الرمز (مصر)، مُدِيْناً أبناءها الذين ألّهوا أبيس القديم، وعادوا ليؤلّهوا أبيس المعاصر، في صورة تغادر منطقها الحضاري والفكري، يقول حمزة في خطاب شعري ربما يختلف معه فيه الكثيرون(50):

ليت شعري! ماذا دها النيل في النا	**سِ؟؟ أصيبوا بـأقتـل الأدواءِ**
حينما الّــهوا أبـيس، فأصـلا	**هم جحيماً ..... مستشرياً كالوباءِ**
يتردَّون فـي الحيـاة إلـى الـقـا	**ع، وهم قـبله، دعـاةُ العـلاءِ**
فاشرِقي يـا عيون بالدمع للنيــ	**ـل! مصـاباً بالمحنـة الخرسـاءِ**
حيث تبدو الأقـلام والـفن والفكـ	**ـر ظـلالاً عـديمـة الإيحـاءِ**
حيث يسري الشحوب في كل شيء	**يتغطى بالـرمز... والإيمـاءِ**
حيث غـطّ التاريخ في شاطـئيهِ	**نـائماً عن مصـيره .. والـنداءِ**
عن أبـيسٍ ... وعن عباد أبـيسٍ	**وضحايـا السيـاسة الحـولاءِ**

يحط حمزة في الأبيات السابقة جام غضبه وتأسفه على مفكري مصر ومثقفيها، الذين ألّهوا أبيس المعاصر فاستخف عقولهم المفكرة، حيث تتردى في قاع الحياة، وقد كانوا في قمتها، فأصلاهم بمحنة الخرس جحيماً وداءً قاتلاً. إن المتلقي ليستشعر من وصف حمزة لعلماء مصر ومفكريها بقوله: (وهم قبله دعاة العلاء)، أن دلالة الزمن القبلية، التي تضرب بجذورها في ماضٍ؛ يعتريها الغموض والتناقض، إذ ماذا يعني بالقبيلة (قبله). أليس ضمن القبلية غير المحددة- بزمن قريب أو بعيد - تاريخ مصر الفرعوني الذي يمثل ميراثها الحضاري أو كثيراً منه؟، حيث أعظم بناة الفكر والحضارة المتمثلة - رغم وثنيتهم آنئذٍ بالمفهوم الإسلامي - في معابدهم وتماثيلهم الناطقة بفن أعجز أساطينه تفسيره حتى الآن؟. لو لم يعِ حمزة هذا البعد التاريخي القديم في سمته الحضاري إلا من المنظور الوثني الضيق بالنسبة لقوم ربما لم يتنزل فيهم أنبياء، وهو يعقد مفارقة بين أبيس القديم رمز الحضارة، والحديث رمز التخلف، لو لم يعِ حمزة هذا كله وهو يقارن في مفارقة بين حضاري فرعوني، وحضاري إسلامي؛ لكان ذلك خللاً في منطق التلقي المستنير.

ولعل ما طرحته آنفاً، قد يلعب دوراً مباشراً أو غير مباشر، في تلقينا لصوره القادمة في أبيات ثلاثة؛ يعيد فيها تشكيل رؤاه وفق تكرار(حيث)، التي غدت (كالزِّرِّ) السينمائي، نطلقه فتتضح معالم الصورة، وشتان بين تكرار حيث وحمولاتها التصويرية والفكرية، بين المقطع الثالث هناك، والمقطع السابع هنا. إن الصور هناك كانت تحمل -نفياً أو إثباتاً- أملاً في التغيير الأخلاقي عماداً للقوة، ولكنها هنا تأتي أداة نعي - إن صح هذا التعبير - فهي تنعى في صورة أولى- تشخيصية تشكيلية- أقلام المفكرين وغير المفكرين، لتجمعها في قرانٍ واحد مع الفن، ليصيروا جميعاً إلى لا فن، حيث الكل ظلال باهتة، و(حيث) يصبح الشحوب بدلاً من الجرأة بالرأي،و(حيث) المدارة بالرمز والإيماء خوفاً من السلطة، وتأتي (حيث) الأخيرة لتعطل حركة التاريخ والزمن في شاطئي النيل، لا تستتشرف تقدماً، في مفهوم العبادة، بين ماضٍ كان يعبدُ فيه أبيسَ بناةُ حضارةٍ وهم وثنيون رغم أنوفهم، وحاضر يعبدونه فيه حاكماً ديكتاتوراً، لا قيمة في عهده القاهر لفكر وفن يستشرف - مهما كان متقدماً - إلا ما يرضى عنه مسبَّحاً فيه بحمده، ليغدو الفكر والفن بهذا ظلالاً، تكشف عن ضحايا لسياسةٍ حولاء ترى الأشياء مقلوبة، ومنطقها

مغايراً، في منطق أبيس وعباده. سواء أكانوا أداة لسلطته من العامة والبصاصين. أو من رجال الفكر المذعورين الجبناء.

وعلى جناح الزمن المعطل ينقل حمزة المتلقي إلى أفق جديد، يقتات من موروث آخر غير الموروث الأسطوري، إنه الموروث الديني، وإن كان يقارب شحاتة بينهما بالفكر الوثني حين يقول(51):

يازمان العُجولِ! أسرفتَ في الوعـ	**ـدِ، فمرْحَىْ للـهادم البنّاءِ**
يازمان العجول! أمطرتَ دنيـا	**كَ، فأغرقتها بـهذا السخـاءِ**
فركبنا طوفانها نضرب المـا	**ءَ، صراعاً، يمضي بعد انتهاءِ**
كذب السامريُّ، ما كنت، ياعجـ	**ـلُ، سوى فتنةٍ بغير كساءِ**
ضلَّ فيها لاهٍ، وصدّق أعمى	**وتسلّى بـهـا ذوو الآراءِ**
وتصدى لـها بسخرية الـها	**زيءِ، ذو العلم والحِجَا والذكاءِ**

مرة أخرى يختزل شحاتة الزمن في صورة ساخرة؛ حين يحيل إلى زمان العجول، سواء أكانوا حكاماً أم محكومين، ليصير الزمان ـ بحكم أن المضاف جزء من المضاف إليه ـ زمناً عِجْلِياً ثقيلاً، لا يملك حتى حراكاً، إلا أن يأتي من يغير هذا الزمن بزمن جديد، يأتي هادماً ليبني، ويستمر حمزة في سخريته، حين يجعل مطر زمان العجول طوفاناً مغرقاً، وصفه بالسخاء سخريةً... لا مطراً سخياً حقاً. فما ثم للشرفاء غير أن يصارعوا الطوفان.

وفجأة!؛ وقد استنام المتلقي إلى إسهاب حمزة في طرح فكرة الصراع بين (الأبيسين) في تهويم مع أجواء الأساطير، ينقلنا من الخطاب الأسطوري، إلى الخطاب الديني، من أبيس العجل الفرعوني الأسطوري، إلى عجل السامريِّ الذي هو حقيقةٌ، لولا ذكرها في القرآن لصارت أسطورة. إن حمزة بذكره السامري وعجله ينقلنا فوراً إلى قصته في القرآن، قصة للغواية والضلال، حيث يقول تعالى على لسان بني إسرائيل يخاطبون موسى عليه السلام: "قالوا ما أخلفنا موعدك بملكنا ولكنا حُمّلنا أوزاراً من زينة القوم، فقذفناها فكذلك ألقي السامريّ، فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوار فقالوا هذا إلـهكم وإله موسى فنسي، أفلا يرون ألاّ يرجع إليهم قولاً، ولا يملك لهم ضراً ولا نفعاً"(52).

وحول تفسير الآيات يقول السعدي: "وكان السامري قد بصر يوم الغرق بأثر الرسول، فسولت له نفسه أن يأخذ قبضة من أثره، وأنه إذا ألقاها على شيء حيِيَ، فتنة وامتحاناً، فألقاها على ذلك.. الذي صاغه بصورة عجل، فتحرك العجل، وصار له خوار وصوت، وقالوا: إن موسى ذهب يطلب ربه، وها هو هنا فنسيه، وهذا من بلادتهم، وسخافة عقولهم، حيث رأوا هذا الغريب الذي له خوار، بعد أن كان جماداً، فظنوه إله الأرض والسماوات.(أفلا يرون) أن العجل (لا يرجع إليهم قولاً) أي: لا يتكلم ويراجعهم ويراجعونه، ولا يملك لهم ضراً ولا نفعاً، فالعادم للكمال والكلام والفعال لا يستحق أن يعبد وهو أنقص من عابديه..." (53).

وليس ببعيد ـ بعد قراءة تفسير الآيات ـ أن يكون حمزة قد أنزل عباد أبيس المعاصرين عامةً وبصَّاصين، بل مفكرين جبناء، منزلة قوم موسى وأبيس المعاصر؛ في تحول من حمولاته الأسطورية- وفق خطاب ميثولوجي- إلى عجلٍ سامريٍّ معاصر، وفق سياق خطاب ديني. بل إنَّ آفاق التأويل تتسع أن يكون السامريُّ نفسه رمزاً للحاكم الذي أراده حمزة شحاتة،

بوصف السامريّ والعجل وعبدته من بني إسرائيل، صاروا كالحاكم المعاصر ومحكوميه، شيئاً واحداً. لتلتقي في نص حمزة الأسطورة مع الحقيقة التي يكرسها الجانب الوثني فيهما، الذي يرفضه شحاتة، تدميراً لفكرة الحاكم الديكتاتور، والتنادي بتحطيم قوته الزائفة التي تجافي الفضائل،ليقوم محلها قوة الفضائل. وهنا يساوي حمزة في الأكاذيب بين أبيس/ العجل الأسطوري، وعجل السامريِّ، الذي هو فتنة مضلَّة. ولقد كان حمزة واعياً باللحظة التاريخية قابضاً عليها ،وهو يقارب زمناً بين أبيس الأسطورة الفرعونية من الموروث الميثولوجي، وعجل السامريِّ المعجزة ؛التي أغوى بإرادة الله بها قوم موسى، حيث الحقبة التاريخية بين فرعون موسى، وأبيس زمن الفراعنة ليست متباعدة ،في تقريبٍ لعالم الأكاذيب.

ويكشف حمزة في أبيات تالية عن تلاقي الأساطير وتمُّددِها في نصه، وتدمير مفاهيمها القديمة، ليكرس ما ذهبنا نبحث عنه ـ من قبلُ ومن بعدُ في نصه ـ حيث حوار النص الموازي/ العنوان/ أبيس؛ في سياقه القَبْلي وفق مفاهيم ميثولوجية، وبين النَّص/ العمل، وذلك حين يربط بين أكذوبة الأساطير (أبيس المعاصر)، والعنقاء بوصفها طائراً وهمياً لا وجود له،وهي إحدى المستحيلات، وذلك حين يخاطب أبيس/ الحاكم المعين بقوله(54):

وكـذا أنـت، يا أبيـسُ! ثقيـل الـ	ـخطوِ، في ما ابتدعت من أخطاءِ
الخـوار الطـويـل آيـتـُكَ الكبـ	ـرى، تناجي بـهـا هوى الـدَّهماءِ
الجيـاع الـذين رُزِئـوا فيـ	ـك، وعاشوا على الطّوى والعراءِ
أنـت أكذوبـةَ الزمان علـى الـنّا	س، أطـاحت بقصـة العـنقاِء
فاحكم والـتمس بأظـلافك النقـ	ـمـة فيهم بالـحَيْفِ والإزراءِ
والهُ والعبْ بهم، فما زال في جلـ	ـدِكَ طـفلٌ، يهيم بالحـلـواءِ

إن ابتداع الأخطاء، شيء من الكذب، الذي جعله حمزة من أبيس/ الحاكم المعاصر قولاً في صورة خوار يناجي به هوى الدهماء، عن الاشتراكية والمساواة في العيش وهم الجوعى، وقد أبان حمزة عن هذا في المقطع الثالث، وهو يتحدث عن الزعامات الكاذبة، وكأنه كان يمهد إلى الحديث عن أبيس الحاكم المعاصر، ذلك الأكذوبة، التي أطاحت ـفي بعد صيتها، وشنيع فعالها مع جياع الاشتراكية ـ بأسطورة العنقاء التي شاعت في موروثنا العربي. إن حمزة هنا يتناص مع نفسه، في تنويع للخطابات. وربما يذكرنا بنفسه، متناصاً مع نثره،حين يقول في كتابه   "الرجولة عماد الخلق الفاضل": "ومن السهل أن تحدد وقع هذه الألفاظ الساحرة في نفس الجماعات الأولى: الشفقة، العدالة، الخير، الثبات، التضحية، الإيثار، العفة، الصدق، متى عرفنا أن كلمات: المساواة، الحرية، الاشتراكية، الحق، المبدأ، حماية الضعيف، الديموقراطية، تفعل فعل السحر في نفوس الملايين وتقودهم إلى التضحية في القرن العشرين، وتنزل من نفوسهم وأفكارهم منزلة الأحلام البهيجة، وتخدر أعصابهم بصورة ذلك الفردوس الأرضي، الذي تزوّرُه القوة أو الفلسفة"(55).

ويبدو أن حمزة وجد ضالته في أبيس المعاصر، أو (ستّ)؛ بوصفه نموذجاً حياً يسقط عليه مصداق رؤاه وأفكاره الفلسفية حول القوة. ولعل البيتين الأخيرين يتشفيان لصالح دحر فلسفة قوة الحاكم الغاشم، لا لحب قوته التي هي ضعف، ولكن لضعف من ألّهوه، فليتحكم

وليلتمس فيهم أسباب النقمة ظلماً وإزراء لشأنهم، حتى لو ملك عقل طفل يبحث عن الحلوى، في جسد طاغوت، فليكونوا هم حلواءه. وتوقفنا هذه الصورة الأخيرة، على مفارقة أسطورية مهمة، نلتقطها من المشهد الشعري، فإذا كان أوزيريس رمز الاتزان والعدل هو الذي سكن جلد أبيس القديم، فإن الذي يسكن جلد أبيس المعاصر طفلٌ أرعن يتسم بقوة زائفة، وهو لا عقل له، بسبب من منحوه هذه القوة. وكم كان حمزة محقاً حين قال في هذا المفهوم(وقد حاول أن يطبقه في قصيدة أبيس وربما غيرها): "فهل الفضائل ألفاظ اخترعها القوي ووشاها بالأحلام والتهاويل لاستغلال الضعفاء؟. أمَّا تيارات الحياة المتدافعة؛ فإنها تندفع في سيرها تكتسح الضعفاء ومبادئهم، وآمالهم وأوهامهم، وتكتسح الفضائل والأخلاق؛ لا قانون لها إلا القوة ؟؟ وا رحمتاه للضعفاء. لماذا لا يتعلمون فن القوة إذن؛ ليكونوا أقوياء، أو ليتقوا شر القوة؟"(56). نعم إن للقوة شراً يجب أن يتقيه الضعفاء بأنْ يكونوا قوة خير.

ولايني حمزة ـ وهو يختتم قصة أبيس الحاكم ـ أن يلعب مرة أخرى بالزمن، وهو يستدعي أبيس تناصاً من الميثولوجيا الفرعونية، ليسقط عليه رؤاه عبر خطاب سياسي واجتماعي وديني حين يقول(57):

لستَ إلا عجلاً تردد في الـغَيْـ	ـطِ ،وشيئاً من أتفه الأشيـاءِ
لستَ إلا أسطورة في الأساطيـ	ـر، أضلّتْ سذاجة البسطاءِ
سـيكرُّ الزَّمان يـوماً فيطويـ	ـها، ويهوي برهطها السُّخفاءِ
غفلـةَ الدَّهـرِ يا أبـيسُ! أتاحـتْ	لك دورَ الظّهورِ بعد الخـفاءِ
لم تـكن في القطيع صاحب شـأنٍ	يُرتَضَـي بين أسوأ القرنـاءِ
إنما كـنت يا أبـيس، ومـا زلـ	ـت ، عقـاباً لنزوة الأكْفاءِ
خسـئَ الواهمون، ما أنـت فيـه	غيرُ رمـز لشدة الّـلأْواءِ
يا ندّير الخراب نكَّلتَ بـالأحـ	ـرار من أهلـه بغير اتّـقاءِ
وهمُ أجلوسكَ في مجـلس الـقا	ئدِ، يلقي الآمال ركنَ التـجاءِ
فإذا أنت أغـدرُ النـَّاسِ بالصَّحـ	ـب، وأوفى لفطرة الـلّؤماءِ
غلتهم، وانطلقت ، وحدك في النيـ	ـل، فحيحاً، كالحيَّة الرقطاءِ
تنفثُ السُّمَّ حيث رحـتَ، حريقاً،	في دماء الـجيران والأقرباءِ
وتـألّـهت، واعتلـيت مـكـانـاً	في أمان الحـرّاس والرقباءِ

إن حمزة في هذه الأبيات أشبه بمن يمسك بسكين جزَّار، يحاول أن يذبح الرمق الأخير من العجل أبيس المعاصر، ليدمر معه الأسطورة التي ضمته بين ظهرانيها أوزيريسَ مثالياً على النحو الذي عرفنا من مذخورنا الميثولوجي. فهو ليس إلا عجل يكدح في الغيط كملايين غيره من التافهين المسخَّرين لغيرهم في تصور أول، ثم في تصور آخر مهم ؛ هو أسطورة، وهذه

أول مرة يذكره فيها حمزة بوصفه أسطورة، ولكن في سياق هدمي تدميري ،كالذي تعهده حين استدعاه عنواناً يتمدد بين التلقي والتناص عبر خطابات متحولة، كل خطاب يدمِّر في أخيه مفهوماً من مفاهيمه المثالية القديمة مغايراً، يسقط فيه حمزة مفاهيمه ورؤاه. إنه في البيت الثاني أسطورة من الأساطير في مخيلة البسطاء ساذجي الفكر المقهورين.

وينتقل حمزة إلى التشكيل العنفواني بالزمن، ولكن أي زمن؟ إنه الزمن التقدمي المستقبل بالنسبة لزمنه الراكد الكسيح، الذي يجثم فيه فوق رهطه السخفاء ممن ألهوه. ثم في لعبة خطيرة بالزمن ارتداداً وتقدماً؛ يجعل حمزة أبيس زمناً قائماً بين الناس بسبب من غفلة الدهر،استُدْعِي فيه من الأسطورة متجلياً ظاهراً، بعد اندثاره ردحاً متعاظماً من الزمن. ولكن شتان بين الاستدعاء عبر زمنين، يحار بينهما المتلقي، كاشفاً عن تحولات استدعائه في خطاب حمزة، من استدعاء أسطوري (أبيس أوزيريس)، إلى استدعاء سياسي (حاكم معين من الطواغيت)، إلى استدعاء ديني (عجل السامريّ)، لينمي في كل استدعاء صورةً من صوره، لينتهي حاله إلى لا شيء، ولا حتى إلى حاكم طاغوت، حيث يظل في رؤية حمزة- كما كان- عجلاً تافهاً، جعله الله عقاباً لنزوة من عبدوه من دون الله، فقد كان عجلاً سامرياً عقاباً لنزوةِ بني إسرائيل الذين ألّهوه من دون الله الواحد الأحد، الذي أنجاهم بقوته من الغرق مع فرعون. كما كان عقاباً وهو حاكم معين معاصر لمن أطاعه من قومه. إنه لعنة أينما حلَّ.

وتأتي الأبيات التالية - مما سقناه من هذا المقطع وما يليها مما لم نسقه - تفلُّتا عن فن حمزة، وشعرية توظيفه للأسطورة، إلى حيث الهجاء الذي يضرب على وتر سبابٍ، جاء عبئاً على التصوير الجميل الذي ألفناه في شعره، وهذا أحد المآخذ التي تؤخذ على القصيدة، علاوة على مأخذ آخر يتصل بالسابق، وهو أن حمزة في شعره - وكذلك نثره - كان مولعاً بتكرار معانيَ طرقها في قصيدته أكثر من مرة، وهذا ملمح لا يخفى على قارئها، وبخاصة فيما عددناه صوراً متشنجة، تفرَّغَ بعضها، ليعلن عن مقت شخصي - لم يوظّفْ فنياً - لذلك الحاكم المعين، ولا يخلو مقطع من المقاطع الوسطى، إلا وقد حوى بعضَها مما سكتنا عن إيراده حتى لا يتسع بنا هذا البحث عن مراده، وهي صور لا تخفى على ذكاء المتلقي، وبخاصة تلك الصور الكثيرة والمتكررة حول حنقه وحطِّه على المحكومين، الذين كانوا سبباً في "طاغوتية" الحاكم. ولعل خير مثال نسوقه لهذا الهجاء الرخيص الذي جاء خلواً من الفن قوله من هذا المقطع: "إيهِ يا عجل إنما كنت دلواً حركته الأقدار بين الدِّلاءِ". إن حمزة هنا يتقمص دور المصريين وطريقة أدائهم في شتائمهم العامية، ليحيلها إلى لغة فصيحة، محوّراً سبةً مثل "إيهِ يا عجل"، التي ينطقها المصريون في عاميتهم بطريقة قريبة، وكذلك استخدامهم للدلو (الجردل) سُبَّةً للرجل التافه الذي لا شخصية له، وقد كان المازني واحداً من الكتاب المصريين الذين اتخذوا طريقة الأداء المصري، ليطعم بها كتاباته.

ولعل طريقة حمزة في تأثره بشعراء الديوان في جانب من إنتاجه، جعلت شاعراً كبيراً معاصراً من الديوانين هو د. عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام) يعد حمزة من الديوانيين، حين يقول عن حمزة: "كان حمزة أسبق صحابه ... على معرفتنا به، وحين قرأت ما كتبه - إن شعراً وإن نثراً - أحسست كأننا من قافلة واحدة مع تباين الزمان - شيئاً ما - وتباين المكان، وإن كان قد ألبَّ بالقاهرة حيث أقيم، شعره - في وجازة- ينتمي إلى جماعة الديوان ،وكأنما سرى صداها إلى المملكة العربية، فضلاً عن كتاب العقاد عن عاهل الجزيرة، وكتاب (رحلة الحجاز) للمازني... لكن الشاعر أفرغ جهده - إلا قليلاً- في التغني بذات نفسه، ولواعجه وهمومه، متأثراً بالعقاد في نزعته الذهنية، وفي تحليله الدقيق، دون أن تقلع سحب الشاعرية عن كليهما، أخذ

من العقاد التأملات، واختيار بعض عناوينه، وتقديم النثر بين يدي بعض القصائد، غير أنه مزج طريقة العقاد بطريقة المازني الرائعة"(58).

ورغم تصنيف أبي همام لحمزة شحاتة أدبياً، بوصفهِ ديوانياً متأثراً بالعقاد والمازني، فإن هذا مع وجاهته؛ قد يبدو في جانب من نتاج حمزة ـ وبخاصة في عمقه العقاديّ وولعه بكثرة التدليل بالمثال في مثل قصيدة أبيس ـ، رغم كل هذا فإن حمزة يتأبى على تصنيفه ضمن الاتجاه الوجداني الذهني فحسب، الذي اشتهر به جماعة الديوان، وقد رأينا من خلال تحليلنا السابق لبعض مقاطع قصيدة أبيس كيف أنه بدأ وجدانياً وانتهى واقعياً.

والحق أن كثيراً ممن اهتموا بالشعر السعودي، اختلفوا في تصنيف حمزة ضمن الشعراء الرومانسيين الخلَّص، أو الاتجاه الوجداني الخالص. فعلى حين ترى د. إنصاف بخاري أن "شحاتة من رواد الاتجاه الرومانسي في شعر المملكة"(59)؛ يرى د. عمر الساسي أنه "رغم غلالة الرومانسية" الحالمة، التي تبدو لأول وهلة وكأنها تغلف هذا الشعر الرمزي إلا أن معاودة النظر والتأمل فيه تكشف عن أصالة الفكرة الفلسفية المحورية عند حمزة شحاتة، وهي فكرة "قوة الحياء" والخلق الفاضل للقوى في إيمانه وترفعه. وهي الفكرة التي دارت حولها محاضرته الشهيرة، والتي ظلت تبرز في كل أعماله الشعرية والنثرية، إما بصورة عفوية تلقائية، أو بطريقة التنظير الواضح" (60).

وملحوظة د. الساسي حول أصالة الفكرة الفلسفية في صبغتها التأملية على النحو الذي فسره؛ جليةٌ في شعره، حيث أبان عنها في محاضرته التي عنوانها: "الرجولة عماد الخلق الفاضل"،على نحو ما كشف عنه تحليلنا، فيما يدور حول فلسفة القوة وربطها بالفضائل في جانبها الإيماني، وهذا ما سنزيده إيضاحاً فيما سنسوقه بعد قليل ختاماً من قصيدة حمزة. أما فيما يخص ميل حمزة ـ وليس إخلاصه ـ لتمثل الغلالة الرومانسية، بل الرمزية في شعره؛ فهذا أيضاً جليٌ في بعض ـ وليس كل- أشعار حمزة، بدليل أنه بدا واقعياً في غيرها. والحق أن حمزة كان صادقاً مع نفسه ومع فنه ـ وبذلك حكم تحليلنا لمقاطع من قصيدة أبيس ـ، وذلك حين تحفَّظ على رؤية من أرادوا أن يصنفوه منتمياً لمدرسة أدبية بعينها.

وفي هذا يعلن أنه لا منتمٍ بقوله: "ورُبَّ سائل يسألني عن المدرسة الأدبية التي أنتمي إليها، وفي هذا المجال أحب أن أوضح أنني قرأت الكثير.. كل شيء وصل إلى يدي .. تأثرت، وانفعلت بكل ما كان له صدى في نفسي، وفكري .. ولم ألتزم منهجاً معيناً.. ففاتني التخصص في أي شيء.. كما فاتني الاحتراف ، ربما كان أثر من آثاري الأدبية يعكس لوناً من ألوان المدارس الأدبية والفكرية في شكل من أشكالها، ولكن هذا لا يعتبر انتماءً، لأن الانتماء الموسع اعتباري من طراز "اللامنتمي"، ربما كان الكلام عن نفسي بهذه الصورة، يعتبر تكبيراً لصورة بالغة الصغر، بالنسبة إليَّ .أنه ليست لي آثار مجموعة تحدد وجودي الأدبي"(61).

وفكرة "قوة الحياء" التي أبان عنها د. الساسي، وأبنَّا عنها في تحليلنا للمقاطع السابقة من قصيدة أبيس، ونحن نتحدث عن تحطُّم معنى القوة العارية من الفضائل في صورة أبيس/ الحاكم المعاصر/ ستّ المعاصر، هي ما يتضح في صورة مفارقات جديدة مع المقاطع الأخيرة من القصيدة، يقول حمزة من أبيات المقطع السابق(62):

قلمي! قد ركِبتُ صـهوتَكَ الـيو	**مَ فعرِّجْ بساكني الـدَّهْنـاء**
أطلقِ الصوت في مرواءات أهليـ	**ـها، تُحـرِّكْ كوامن البـيداء**

فلقد أذّن الصباح ودوَّتْ　　　صرخة الحق من أعالي حراء

صرخة الحق والعدالة والإيـ　　　ـمان والنصر والهدى والفداء

رقصت راية "العُقاب" عليها　　　في نشيد يحدو خطى "القصواء"

إنه دربنا القديم جهاداً　　　نبويَّ المعراج والإسراء

إن قلم الشاعر يغدو ملاذه الأخير، وهو يفجِّر به فرساً عادياً عبقرية المكان المقدس، حيث هدم ما استدعاه من صورة العجل أبيس الأسطورة/ أبيس الحاكم المعاصر/ ستّ/ أوزيريس، وهدم معهم الخطاب الذي حملهم (الوجداني الرمزي)، مستبدلاً ومتحولاً إلى خطاب ديني/ تاريخي/ واقعي، مستدعياً الرسول محمداً صلى الله عليه وسلم الرمز الأعظم للقوة الفاضلة، التي فجَّرت عبقرية الصحراء، حيث طلب حمزة من قلمه الذي شخصه ـ في تراسل حواس يدل على تحفز الجوارح جميعها أمام حدث عظيم ـ أن يطلق الصوت جواداً جامحاً يحرك ما استقر في كوامنها، حيث أذن صبح الإسلام، ومع صرخة الحق والعدالة، والإيمان والنصر والهدى، مع كلمة التوحيد من أعالي حراء، لترقص على وقعها راية الرسول (العقاب)، وفرسه صلى الله عليه وسلم (القصواء). وفي مقابل قَدَامَةِ أبيس ودربه القديم تهويماً في توثين حاكم معاصر، يكون دربنا نبوياً في جهاده كما كان في معراجه وإسرائه، وهنا يقدم حمزة المعراج على الإسراء، لا من أجل توافق القافية اجتلاباً كما يظن البعض، ولكن لدلالة مكانية نفسية، فإذا كان الرسول في حياته قد أُسْرِي به من الأرض (مكة) إلى السماء (سدرة المنتهى) معراجاً؛ فإن حمزة يعني- متمنياً- تنزُّل الرسول فينا من سمائه (معراجه) إلى أرضنا التي دنسها من هم دونه في الثرى، وهو الثريا.

ومن (مكة) مكاناً عبقرياً مقدساً، إلى (مِصْرَ) التي أحبها حمزة مكاناً حضارياً عبقرياً ينقلنا بقوله في المقطع الثامن[63]:

قلمي! قد ركبتُ صهوتك اليو　　　مَ، فخُضْ رحلة السَّنا والسناء

وأرِحْ سرجها على شاطئ النِّيـ　　　ـلِ، تحرّرْه من قيود اِلْتواء

فلقد صوَّحَتْ زهور مغانيـ　　　ـهِ، وغَصَّتْ طيوره بالغناء

ولقد جانب النسيم مسا ريـ　　　ـهِ، فراراً من ريحه النكباء

قلمي! لم تزل لمجدك أهلاً　　　في دواعي النهوض بالأعباء

قلمي! إن بلغت غايتك اليو　　　مَ، فأقبل على الكؤوس المِلاء

من حُميَّا الجهاد في نصرة اللـ　　　ـه تردَّى به نسور الجواء

واروِعَنّا حديث عمرو إلى النيـ　　　ـل، وعهد الرعاة والخلفاء

قصةً نوَّرت، وقادت، وشادت،　　　وارتقت شأوها بلا استعلاء

ما استبدَّتْ، ولا تحدَّتْ، ولكنْ　　　مهَّدتْ للهدى بغير اجتراء

إذا عطفنا هذه الأبيات على سابقتها في قراءة واعية، فإننا يمكن ـ إن لم أكن مبالغاً ـ أن نلمح فكرة الصراع بين التيار الديني الذي يقوم على أساس واقعي تاريخي ينبع من مكة، وآخر قومي مناوئ ـ في رؤية الشاعر ـ يمثله حاكم مصر، يؤكد ذلك أمنية دفينة للشاعر أن يغدو القومي دينياً، يبدو ذلك جليا من البيتين الأولين، حيث تمنى لقلمه أن يعرج إلى النيل فرساً جامحاً يزرى بكل عجل حكمها وهي أرض الكنانة؛ التي أراد حمزة بطريق غير مباشرة أن يفرغها من ميراثها الحضاري الفرعوني الوثني، ويكرِّس على أرضها ماضيها الإسلامي. وهنا أعاد ما يرسم هذه المفارقة، حين استدعى شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم في المقطع السابق، ثم شخصية عمرو بن العاص حاكم مصر الممثل لماضيها الإسلامي المشرق، بديلاً عن أبيس/ ستّ/ أوزيريس، طالباً من قلمه إنْ هو بلغ هذه الغاية أنْ يروي للنيل عهد العباقرة السمر؛ وأولهم محمد صلى الله عليه وسلم ـ لا أبيس وزمرته ـ. أولئك الذين كتبوا بجهادهم الأكبر قصة سادت وعلت منيرة، بغير جرأة واستبداد واجتراء على الحق، في تعريض واضح بأبيس/ الحاكم/ ست،وزمرته.

أحسب أن تحليلنا للقصيدة حاول أن يتعامل مع عنوانها بوصفه نصاً موازياً مستقلاً عن العمل في أول الأمر، وهو بلا سياق يربطه بالعمل إلا من أسئلة طرحها المتلقي على العنوان وعلى نفسه ، استدعت حفراً معرفياً عمَّا تقاطع معه العنوان تناصاً من خلاله، بوصفه دالاً سيميولوجيا قاده إلى معارف ميثولوجية، قرَّت مذخوراً معرفياً في ذاكرته، شارعاً بها في الدخول به إلى حوار بين العنوان/ النص الموازي وخطاباته ـ من خلال ما تناص معه ـ ،وبين العمل/ نص القصيدة، لتكسر في تلقيه آفاقاً كان ينتظرها، ومع كل خيبة انتظار يتلقاها، يتولد خطاب من خطاب هدماً وبناءً من خلال منظومة التناص، في تحولات بين الخطابات حياةً وموتاً، حسب ما كشف عنه تأويل القصيدة وفق استدعاء الأسطورة، ليطمئن المتلقي أن حمزة كان على وعي باستدعائه لأسطورة أبيس بكل حمولاتها الميثولوجية، وهو بعيد إنتاجها بهدمها وإعادة إنتاج ومضاتها وتداعياتها، بما يحمل رؤيته هو للخطاب والسياق الذي أنتجها، فكان بذلك واحداً من الشعراء المعاصرين الذين ظلت "الأسطورة مورداً سخياً لهم ... يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود" (64).

وقد نجح حمزة من خلال تحاور نصَّيْه عنواناً وقصيدة، بين باثٍّ ومتلق؛ أن يراوح بين خطابات ظاهرة، وأخرى محجوبة مسكوت عنها في تحاورهما، من خلال تمدُّد العنوان في النص، مستفيداً في ذلك من معطيات الأسطورة. فمثلاً كان يحطم صورة أبيس التي كست أوزيريس وكساها حتى صارا رمزاً واحداً، ليثبت في خطاب مسكوت عنه ـ ومن خلال ومضات ميثولوجية أيضاً ـ صورة (ستّ) الشرير رمزاً للحاكم المعاصر، فكان يخاتل بأبيس وأوزيريس من خلال بنيةٍ سطحيةٍ، ليبثَّ من خلال (ستّ) أفكاره ورؤاه؛ ليسقطها –في خطاب سياسي واجتماعي- على الحاكم؛ وفق بنية عميقة، وسياقٍ مضمرٍ.

ولم يقلَّ عن ذلك نجاحه في المفارقة التي صنعها استدعاؤه لشخصية موسى ومحمد عليهما السلام، ثم شخصية عمرو بن العاص من جهة، في مقابل شخصيات كأبيس المعاصر/ ستّ/ عجل السامريِّ، ليؤكد منزعه الفلسفي حول الفارق بين "قوة الفضائل" و"قوة الرذائل"، التي كرَّس للتفرقة بينهما قولُهُ: "فإيمان الناس بالقوة (في معناها الجديد) إيمان معرفة وتقدير، أما إيمانهم بالفضائل مجردة، فإيمان خيالي أو شعري، وليس أدل على ذلك، من أن أية فضيلة لا تكون مصدر قوة، لا يكون الإيمان بها إلا شبيهاً بالكفر، وأعتقد أنه لا يسع أحداً أن ينكر أن كل فضيلة لا يكون المتصف بها قوياً، لا تكتسب في نظر الناس معنى الفضيلة ونفوذها. فأنا إذا عطفت على مريض ملقى على الأرض وواسيته، لا أنال التقدير، يناله رجل بارز في المجتمع يفعل فعلي"(65). وهذا- في خطاب مسكوت عنه أيضاً ـ هو الفرق بين قوة

محمد عليه الصلاة والسلام، ثم عمرو بن العاص عظيمين ورمزين لقوة العظماء، وبين أوزيريس الطيب الضعيف الذي لم يستطع رغم طيبته أن يواجه (ست) فدمره حمزة وفقاً لمنطقه في القوة،وأحلَّ محله (ستّ)، الذي دمره بدوره في النهاية بوصفه قوة رذيلة آلت إلى ضعف.

ثمة رؤية للباحث تأخرت كثيراً آن البوح بها، بعد أن حاول أن يتسم بالموضوعة وهو يحلل قصيدة شحاتة، ومن قبل عنوانها، وهي: أنه لا يحمل من المشاعر التي يحملها حمزة لهذا الزعيم أو الحاكم أياً من حميَّاها، أو كراهيته له، بل هو يعده – ربما كملايين غيره في الوطن العربي ـ واحداً من أعظم الحكام على مر تاريخ العروبة الحديث، ما أحوج الأمة إليه الآن في منعطفها الخطير، كما أن الباحث يعلن أنه لا تعارض بين القومي والديني، ولعل هذا كان متجلياً في مخاطبة الرسول صلى الله عليه وسلم لمكة التي لولا أن أهله أخرجوه منها ما خرج، ولا أزيد.

مداخلة مهمة:

بقيت مداخلة مهمة قبل أن نفرغ من هذا البحث، مع أستاذي الدكتور عبد الحميد إبراهيم. حيث يرى د. عبد الحميد إبراهيم أن "الأسطورة لفتت نظر شحاتة، وجاءت عنواناً لبعض قصائده مثل: "إيزيس" و"أبيس" وأشار في ثنايا شعره إلى الكثير من الأساطير الإغريقية والشرقية. إن الأسطورة كإنجاز للقصيدة الحديثة قناع، يجر وراءه تداعيات تاريخية متداخلة ومعقدة، وليست هي مجرد حلية تلقي على القصيدة كرداء خارجي، إنها تلتحم مع بنية القصيدة، وتثير نكهة تاريخية، لا تستطيعها المفردات العادية، وتتمدد داخل القصيدة وتخلق جواً أسطورياً يشكل بنية القصيدة، فالأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة، في جدلية لا يمكن الفصل فيها بين القصيدة والأسطورة(66).

إن كلام د. عبد الحميد له وجاهته حول كيفية توظيف الأسطورة وما تجره ـ بوصفها قناعاً ـ من تداعيات تاريخية متداخلة ومعقدة، وقد رأينا كيف جر "أبيس" بوصفه عنواناً يشير إلى أسطورة هذه التداعيات، ثم رأيناها كيف التحمت مع بنية القصيدة من خلال فكرة التناص العكسي، بين تداعيات ما طرحه العنوان وبين النص أخذاً ورداً، هدماً وبناءً، وهذا ما فعله شحاتة. أما مسألة أن الأسطورة تخلق القصيدة، والقصيدة تحيي الأسطورة في جدلية بينهما، فمسألة فيها وجهات نظر من الزاوية التي ينظر منها المتلقي إلى هذه الجدلية. فإن الأسطورة قد تعيد بالتناص خلق أفكار القصيدة، وفي المقابل فإن القصيدة قد تدمرها بمفهوم التناص العكسي، لتعيد إحياءها وفق وجهة مغايرة في استدعائها لها من قِبَلِ الشاعر.

إن د. عبد الحميد وفق توظيف الأسطورة يرى: "أن استخدام إيزيس وأبيس كرمزين أسطوريين، يعني بعث اللحظة التاريخية بكل ملابساتها الفرعونية، وتتحول كلمة مثل إيزيس إلى مجرد مفتاح ينطلق منه الشاعر إلى عالم الأسطورة، وهي كالزر الصغير يديره صاحب شاشة العرض، فتتوالى الصور متتابعة، ومتلاحقة. إن الكلمة الواحدة تغني عن كافة التفصيلات، لأنها تستدعي في الذهن كل الملابسات والصور(67).

وما يقول به د. عبد الحميد هو ما يمكن أن يقع في حيز تلقي العنوان وفق الحفز المعرفي الذي يجريه المتلقي الواعي حيال عنوان "كأبيس" و"إيزيس"، حفراً ميثولوجياً (أسطورياً) كما فعلنا، ليبدأ العنوان بوصفه نصاً موازياً اختراق أفق المتلقي في محاورة النص الذي عنونه. ويبدو أن الدكتور عبد الحميد قد تنبه إلى عدم جدوى بعث اللحظة التاريخية بصورها وتفصيلاتها فحسب، فأضاف قائلاً: "ولا يكفي هذا، لأن الأسطورة تعني أيضاً قراءة

معاصرة للشاعر، فهو لا يوردها كسرد تاريخي، أو معلومة معرفية، بل يحملها وجهة نظر جديدة، تتأسس على الأسطورة وتختلف عنها، وتبدو في النهاية شيئاً جديداً، ينسب إلى الشاعر، وإن كان يعتمد على ملابسات تاريخية(68).

وقد رأينا كيف استطاع حمزة أن يدمر أسطورة أبيس عن طريق التناص العكسي ليحمّلها وجهة نظر يخالف بها القارئ بين خطابين/ خطابات متغايرة بين بنى النص الظاهرة من خلال محوه لأسطورة استدعاها بوجه أبيس وأوزوريس مغاير، وبين بناه العميقة ونسقه المضمر، من خلال أوصاف تغادر أوزيريس وتلتصق بستّ، ألا يحمل هذا على سبيل المثال لا التفصيل - الذي تكفل به تحليل القصيدة - وجهة نظر جديدة تتأسس وفق التناص والتلقي دليلاً على بعث الأسطورة بعثاً جديداً يُنسَبُ إلى الشاعر؟!

ولكن د. عبدالحميد ينفي ما أسسه نظرياً حول شعر حمزة شحاتة، وهو يقرأ ناقداً قصائد كـ (أبيس)، حيث يرى: أن "الأسطورة لم تتوظف فنياً عند شحاتة، وجاءت كالبطاقة الخارجية تحمل مجرد اسم وعنوان القصيدة. إن كلمة "أبيس" تتساوى مع كلمة عجل أو تيس، فالشاعر لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية وأن يثير الجو التراثي، وأن يمنح القصيدة خصوصية تتناسب مع خصوصية الأسطورة المستخدمة، فوقفت الكلمة كالشوكة في الزور، ولم تتفاعل مع بنية القصيدة... إنه يأتي ابتداءً من البيت رقم (97)، ليعني به الشاعر رمزاً إلى حاكم غبي، وهو رمز قريب المأتى، يعبر عنه الشاعر في أبيات ناقمة، تعكس انفعالاته الحادة"(69).

قد يصح أن حمزة لم يستطع أن يجر التداعيات التاريخية وأن يثير الجو التراثي وفق مفهوم أبيس في الميثولوجيا في بعدها التاريخي الفرعوني، ويسقط عليها مفهوماً لا يبتعد عنها بوصفها أسطورة يستلهمها كما فعل غيره من الشعراء كشوقي، لأنه كان معنياً بهدم أبيس بمفهومه الأسطوري من جانبٍ، ليدمر فيه مفهوم قوة الشر التي وضع بإزائها غريمه (ستّ)، وليقيم على رفاتها، وفق رؤيته التناصية -من جانب آخر- بديلاً للقوة التي تقوم على الفضائل ممثلةً في شخصيات الأنبياء وعمرو بن العاص، بعد أن غير من قبل في مفهوم أبيس العجل الأسطوري وجعله رمزاً للغواية كعجل السامري، ليسقط- في كل تشويهٍ للأسطورة - ما يقيم على أنقاضه فكرة القوة التي أفضنا فيها. التي ربما أن أستاذي لم يتنبه إلى القراءة حولها، من خلال كتاب حمزة "الرجولة عماد الخلق الفاضل".

أما أن حمزة لم يوظف الأسطورة فنياً فجاءت مجرد اسم وبطاقة خارجية، فهذه قراءة تظلم القصيدة على نحو ما حللناه وفق مفهوم للتناص، يتبني مفهوم التفكيك والهدم للبناء ، في صورة تتراوح قرباً وبعداً بين (أبيس/ ست/ عجل السامريّ/ الحاكم الرمز). إن التداعيات التاريخية موجودة ومتمددة داخل النص في اتصال بالعنوان، ولكن بمفهوم التناص وتحولات الخطاب التي أفضنا في الحديث عنها.

إن أستاذي يرى "أن الأسطورة عند شحاتة افتقدت بعدها التاريخي، وافتقدت أيضاً قراءته الخاصة التي تضيف إلى البعد التاريخي بعداً معاصراً، يضاف بدوره إلى تاريخ الأسطورة، التي تتحدى الزمن لأنها تتأول مع كل زمن ومع كل قراءة جادة"(70)، وأنا أرى مع أبي همام أن القصيدة - إلا ما أخذتُهُ على الشاعر - "نغم آسر ثائر، لأن الشاعر صادق في وجدانه وفي أدائه، يستلهم حمزة التراث الفرعوني، والذاكرة الإسلامية حيث إنها مستمرة موصولة، وليست تراثاً، أو براري قديمة، وهو تراث وذاكرة بين الشاعر ومتلقيه آصرة قديمة متجددة، تقف على الإشارات والرموز، وهي غير قصيَّة عنها، ومن ثم نجح الشاعر في تصريحه وفي رمزه، إنه يغزو التراث والذاكرة، ونحن معه في غزواته نحيي فيه هذا النفس

الطويل المطبوع" (71). صحيح أنه لم يضف إلى تاريخ الأسطورة التي تتحدى الزمن، شأنه شأن كثير من الشعراء، لكنه استطاع أن يحول فيما تبثه من خطابات متغايرة مفاهيم تدور حولها نقضاً وبناءً ،وفق صراع زمني تاريخي أدبي، وسياسي يستلهم مصرحاً مرةً، ورامزاً أخرى، في سبيل خلق شعريات متجددة في هذا الاستلهام والاستدعاء الأسطوري الهدَّام الباني.

هوامش البحث وإحالاته

(1) جيرار جينيت، "طروس.. الأدب على الأدب" ـ ضمن كتاب "آفاق التناصية ـ المفهوم والمنظور" ـ ترجمة وتقديم د. محمد خير البقاعي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1998م ـ ص135.

(2) نفسه، ص137.

(3) جوليا كريستيفا ـ "علم النص" ـ ترجمة فريد الزاهي ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1991م ـ ص21.

(4) د. محمد فكري الجزار ـ "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1998م ـ ص24.

(5) د. محيي الدين محسب ـ "النقد اللساني لمفهوم اللغة الأدبية الخاصة" ـ بحث منشور ـ بمجلة الآداب والعلوم الإنسانية ـ بجامعة المنيا ـ كلية الآداب ـ مج15 ـ يناير 1997م ـ ص185.

(6) عبد الرحمن حجازي ـ "مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة" ـ مجلة "علامات في النقد" ـ النادي الأدبي بجدة ـ مج15 ـ ع57 ـ رجب 1426هـ ـ ص131.

(7) "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" ـ مرجع سابق ، 37.

(8) نفسه ـ 37، 38.

(9) انظر نص القصيدة الصفحات من 186:199 بديوان "حمزة شحاتة" ـ دار الأصفهاني ـ جدة ـ ط1 ـ 1408هـ ـ 1998م.

(10) "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" ـ مرجع سابق، 15.

(11) نفسه، الصفحة نفسها.

(12) هامش ص186 من ديوان حمزة شحاتة، مصدر سابق.

(13) روبير جاك تيبو، "موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية"، ترجمة فاطمة عبد الله محمود ـ مراجعة محمود ماهر طه ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ ط1 ـ 2004م ـ ص15 تحت اسم (أبيس).

(14) نفسه، 27 ـ تحت اسم (آمون).

(15) نفسه، 68 ـ تحت اسم (بتاح).

(16) نفسه ـ 105 ـ تحت اسم ثور (جسد أوزيريس).

(17) نفسه ـ 56 تحت اسم (أوزيريس).

(18) نفسه 58 ـ تحت اسم أوزيريس (العصر الذهبي).

(19) نفسه، 185 ـ تحت اسم (ستّ).

(20) انظر د. عبد الله الغذامي - "الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية" - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط4 - 1998م - ص263.

(21) انظر، د. عبد الله الفيفي - "حداثة النص الشعري في المملكة العربية السعودية" - النادي الأدبي بالرياض 1426هـ - 2005م - ص18.

(22) "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" - مرجع سابق، 21.

(23) نفسه، الصفحة نفسها.

(24) نفسه، الصفحة نفسها.

(25) نفسه، الصفحة نفسها.

(26) نفسه، الصفحة نفسها.

(27) "ديوان حمزة شحاتة" - 186، 187.

(28) عبد الفتاح أبو مدين - "حمزة شحاتة الأديب المفكر" - مجلة علامات في النقد - النادي الأدبي بجدة - مج11 - ع42 - شوال 1422هـ - ديسمبر 2001، ص43.

(29) د. صالح الزهراني - "البحث عن الجوهر - قراءة في قصيدة (أبيس) لحمزة شحاتة" - ضمن "موسوعة مكة الجلال والجمال - قراءة في الأدب السعودي" - ج1 (محور الشعر) - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط1- 2005م - ص349.

(30) ديوان حمزة شحاتة، 187.

(31) نفسه - 187، 188.

(32) نفسه - 188، 189.

(33) حمزة شحاتة - "إلى ابنتي شرين" - الكتاب العربي السعودي (12) - تهامة للنشر - جدة - ط1 - 1400هـ - 1980م - الرسالة رقم (28) ص121.

(34) صلاح عبد الصبور - "حياتي في الشعر" - دار اقرأ - بيروت 1401هـ 1981م - ص145. وانظر: د. حافظ المغربي - "صلاح عبد الصبور ... الشاعر الناقد" - دار المناهل - بيروت - ط1 - 1427هـ 2006م - انظر: التحليل الكامل لقصيدة "أغنية للشتاء"- في الصفحات من 51 : 108.

(35) "حياتي في الشعر" - مرجع سابق، 143.

(36) "ديوان حمزة شحاتة"، 189.

(37) حمزة شحاتة - "الرجولة عماد الخلق الفاضل" - الكتاب العربي السعودي (27) - تهامة للنشر - جدة - ط1 - 1401هـ - 1981م - ص64.

(38) يوسف محمود عليمات - "بلاغة الانتظار بين التأويل والتلقي" - مجلة علامات في النقد - النادي الأدبي بجدة ت مج12 - ج46 - ص450.

(39) "ديوان حمزة شحاتة"، 190.

(40) نفسه، 191.

(41) سورة الزخرف، الآية (54).

(42) الشيخ عبد الرحمن بن ناصر السعدي - "تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان" - تحقيق عبدالرحمن بن معلا اللويحق" - مؤسسة الرسالة ، بيروت - ط1 - 1424هـ - 2002م، ص767، 768.

(43) "بلاغة الانتظار.." ضمن مرجع سابق، 449.

(44) نفسه، 448.

(45) "ديوان حمزة شحاتة" 192، 193.

(46) "موسوعة الأساطير .." مصدر سابق، 106 تحت اسم ثور (جسد أوزيريس).

(47) نفسها، 267 - تحت اسم (كاهن).

(48) "موسوعة الأساطير.." - مصدر سابق، 185، تحت اسم (ست).

(49) حمزة شحاتة - "رفات عقل" - جمع وتنسيق عبد الحميد مشخص - الكتاب العربي السعودي (13) - تهامة للنشر بجدة - ط1 - 1400هـ - 1980- ص13.

(50) "ديوان حمزة شحاتة"ن 194.

(51) نفسه، الصفحة نفسها.

(52) سورة طه، الآيات من 87: 89.

(53) "تسير الكريم الرحمن" ، 511.

(54) "ديوان حمزة شحاتة" - 194، 195.

(55) "الرجولة عماد الخلق الفاضل" - مرجع سابق، 67.

(56) نفسه، الصفحة نفسها.

(57) ديوان حمزة شحاتة، 195، 196.

(58) د. عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام) - "أم القرى ومن حولها - صورة مكة في الشعر السعودي المعاصر" - ضمن كتاب صادر عن مؤسسة يماني الثقافية - جائزة الشاعر محمد حسن فقي - "ندوة مكة المكرمة في الشعر العربي - مطبعة المدني - مصر - ذو القعدة 1426هـ ديسمبر 2005م - ص253.

(59) د. إنصاف بخاري "مكة المكرمة والمدينة المنورة في الشعر في المملكة العربية السعودية... القيم الموضوعة والفنية" - ط1 - 1425هـ - 2004م - هامش ص302.

(60) د. عمر الطيب الساسي - "الموجز في الأدب العربي السعودي" - تهامة للنشر - جدة - ط1 - 1406هـ - 1986م، ص91.

(61) "رفات عقل" مرجع سابق، 13.

(62) "ديوان حمزة شحاتة" - 197.

(63) ديوان حمزة شحاتة - 197، 198.

(64) د. علي عشري زايد - "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر" - دار الفكر العربي - مصر - 1417هـ - 1997م - ص174.

(65) "الرجولة عماد الخلق الفاضل" - مرجع سابق، 65.

(66) د. عبد الحميد إبراهيم - "نقاد الحداثة وموت القارئ" - نادي القصيم الأدبي - السعودية - 1415هـ - ص111.

(67) نفسه، الصفحة نفسها.

(68) نفسه، 112.

(69) نفسه، 113، 114.

(70) نفسه، 114.

(71) "أم القرى وما حولها - صورة مكة المكرمة في الشعر السعودي" - ضمن مرجع سابق، 257.

تداولُ المعاني وشِعريَّةُ الإيقاعِ
(بين قصيدتين)
في ضوءِ المعارضةِ والتَّنَاصِّ

بحث من إعداد:

د/ حافظ محمد جمال الدين المغربي

أستاذ النقد الأدبي المشارك

كلية الآداب – جامعة الملك سَعُود

يكاد دارسو الأدب ونقاده أن يجمعوا على أنَّ قصيدة " عواطف حائرة"،أو ما تعارف الناس على تسميتها بـ"ثورة الشَّك"، للأمير الشاعر عبد الله الفيصل – رحمه الله-؛ ماهي إلا معارضة شعريَّة لقصيدة أمين نخلة "الحب الأوَّل"، بما يمثل على حد قول بعضهم – ومنهم د.يوسف بكَّار- نفوذ الآخر في شعره، ويعني د. بكَّار " من نفوذ الآخر مصطلح (الاختلاس)، وليس المقصود به هنا المعنى اللغوي الأشيع، بل ما يوحي منه بالمعنى النقديّ الفنيّ (الأخذ في نُهْزةٍ ومخاتلة)"(1).

ودفعاً لما أحاط مصطلحات مثل: " السرقة" و"التقليد" و"الاحتذاء" من سوء السمعة؛ يضيف د. بكَّار قائلاً:" لقد أطلَت في توضيح مفهُومَيْ " خصوصية الذات" و"الاختلاس" دفعاً لمظنَّة التقليد أو "الاحتذاء " المحض، واحتراساً من انصراف البال إلى معنى "الاختلاس اللغوي" الأشيع في شعر الأمير عبد الله الفيصل"(2).

ومن الحق أن نذكر أنَّ قارئ قصيدة "عواطف حائرة"؛ لا يساوره شكٌّ في أنها معارضة صريحة لقصيدة "الحبيب الأوَّل" لأمين نخلة. ولعل مفهوم المعارضة الصريحة الذي قال به د.عبد الرحمن السماعيل قد ينطبق على القصيدتين،حيث يرى د.السماعيل أن مفهوم المعارضة الشعريَّة؛ كما يتجلَّى بين القصيدتين – وكذلك بصفة عامة – " أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها،وأن يكون الغرض منهما واحداً أو متماثلاً؛ بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدىً واضحاً للقصيدة القديمة،بدافع الإعجاب،وهذا ما سندعوه (معارضة صريحة)"(3).

ولعل د. السماعيل كان دقيقاً؛ حين جعل الغرض بين القصيدتين المتعارضتين ليس واحداً فحسب؛ بل قد يكون متماثلاً، على ما نفهمه من معنى التماثل مقاربةً للمشابهة؛ التي تتسع في مندوحةٍ من المعنى لشيءٍ من الاختلاف غير الجوهري، ولعل هذا يقودنا إلى أنْ نبحث – بعد قليل – فيما اختلفت فيه قصيدة الفيصل عن أمين نخلة، بالنظر إليهما من زاوية " التَّناصّ" الواعي بين رؤيَتَيْ الفيصل ونخلة، ليدخل مصطلح "المعارضة" مع غيره من مصطلحات مثل: "السرقة" و"الاختلاس" و"نفوذ الآخر" ومصطلح مهم كـ" تداول المعاني"؛ في مقاربةٍ مع المصطلح الحداثي المنضبط :"التناص"؛ على مابين هذه المصطلحات من تغاير، يصبُّ في جوهرٍ واحدٍ في نهاية الأمر.

ولعلَّ وقوفنا عند مصطلح تراثيٍّ مثل:" تداول المعاني" في رؤى الدارسين حديثاً – كما كان قديماً- يمكن أن ينطق بتقارب المصطلحات السابقة؛ لصالح تأويل النصوص. إن د.أحمد سليم يتخذ من (تداول المعاني بين الشعراء)" مصطلحاً نقدياً يعني به ما أطلق عليه النُّقاد العرب: السرقة الحسنة، أو السرقة الممدوحة، أو حسن الأخذ، أو الأخذ الحسن، أو ما يطلق عليه غير واحد من النقّاد قضية السرقات الأدبية.."(4).

وكان أبو هلال العسكريُّ واحداً من أهمِّ النقّاد القدامى تناولاً لقضية تداول المعاني في كتابه الذائع:" الصناعتين"، مؤكداً على معنى إفادة اللاحق من السابق؛ تناولاً للمعاني شكلاً ومضموناً، فهو القائل:" وليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممَّن تقدمهم، والصّبِّ على قوالب من سبقهم"(5). ولعل هذا المعنى تقارباً بين التناول والتداول؛هو ما عناه

في موضع آخر؛حول معنىً آخر يدور حول ما "أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم"(6).

وفكرة "تداول المعاني بين الشعراء"؛ لا تسعى إلى إفادةٍ صمَّاء؛ تفتقر إلى الابتكار لدى اللاحق." فالمعنى المخترع المبتكر، وهو غاية تداول المعاني؛ يُعَدُّ المحك الأساسي الذي يبرز شاعرية الشاعر، أو يفضحها، فقدرة الشاعر تتجلَّى في تمكُّنه من تداول المعاني مع السابقين عليه"(7).

وإن كان قد صحَّ أنَّ قصيدة الفيصل معارضة صريحة لقصيدة نخلة؛ فإنَّ رؤى "التناص"مستوعبةً مصطلحات:"المعارضة" و" تداول المعاني" و"الاختلاس"،أو ما أطلق عليه د. بكَّار" نفوذ الآخر"؛ يمكن أن تتخذ من خلال التأويل رؤىً أكثر ثراءً ومرونةً في تخليق شعريَّة نص الفيصل، بما يؤكد – في شكلٍ عمليِّ تطبيقيِّ- مجافاتها للتقليد المحض،أو التبعيَّة التي تُوقِعُ الحافر على الحافر كما يقول العرب، وهو معنىً أكَّده د. بكَّار، لتلتقي وفق آفاق التحليل وتتقارب كلُّ المصطلحات السابقة مع رؤى التناص، بما يعيده نِتاجاً نص الفيصل اللاحق، لنصِّ أمين نخلة السابق، ليس على مستوى البنية الدلالية فحسب، بل البنية الإيقاعيَّة أيضاً.

وأول ما يوقفنا وفق القراءة التناصيّة؛ مطلعُ القصيدتين،الذي ينطق في المبتدأ بصدق المعارضة الصريحة بينهما. ويمكن من خلال المطلع أن نقف على شيء من التغاير الرؤيويّ في المواقف؛ في مقابل الاتفاق أو التماثل في الشكل(الوزن والقافية والرويّ). فالفيصل يوافق نخلة في بحر الوافر،وجاء موافقاً له أيضاً في ستٍّ من كلمات القافية، وهي على الترتيب: منِّي- المطمئنِ- كأنِّي – أُذْني – عنِّي – ظنِّي .إنَّ نخلة يبدأ قصيدته قائلاً(8):

أحبُّكَ فـي القنوطِ وفي التَّمنِّـي كأنِّي منكَ صِرْتُ، وصِرتَ منِّي

أحبُّكَ فوقَ ما وسِعَتْ ضُلوعي وفوقَ مَدَى يديْ، وبلُوغِ ظنِّـي

ويبدأ عبد الله الفيصل قصيدته "عواطف حائرة" بقوله(9):

أكـادُ أشـكُّ فـي نـفسي لأنّــي أكـادُ أشـكُّ فيكَ وأنـت مـنّي

يقولُ النَّاسُ إنَّكَ خُنْتَ عهدِي ولم تحفظْ هوايَ ولم تصُنِّي

والمتلقي لبيْتَي المطلع في كلتا القصيدتين؛ رغم إدراكه لملمح المعارضة بينهما تماثلاً؛ فإنه يدرك بوعيه اختلاف المقاصد والرؤى.فأمين نخلة يبدأ القصيدة، وقد قرَّ في وجدانه حب محبوبه في حالتَيْ قنوطه من تواصله معه،أوتمنيه هذا التواصل، وإن تمنَّع عليه محبوبه. ذلك لأن ذات الشاعر توحَّدت بالمحبوب، حتَّى كأنهما صارا اثنين في واحد، مقدِّماً ذاته المتحدة الساعية إلى التَّوحّد بذات المحبوب، حيث كأنه صار جزءاً منها قبل تمنِّي صيرورتها جزءاً

منه؛ ليحبَّ محبوبه فوق ما تسع ضلوعه، وفوق مدى يديه، وما يبلغه الظَّن في مدى هذا التواصل. وكأن المحبوب صار -في ملمح رومانسيٍّ شفيف- إلى شيء يندُّ روحانيَّةً عن عالم الحسِّ، وهو معنىً يكرِّسه نخلة في أكثر من موضع من قصيدته. حيث تتفلَّت المحبوبة -كلَّما قرَّبها خياله إلى عالم الحسّ- هروباً إلى عالم روحاني، فهو القائل:

أُتمْتِمُ باسمِ ثغرِكَ فوقَ كأسي   وأرشُفُها، كأنَّكَ أو كأنِّي

إن ظاهر هذا البيت قد يشي بذكره: "الثغر فوق الكأس" إلى ملمح حسِّيٍّ يتراءى من غوْرٍ بعيدٍ. ولكن هذا الملمح الحسِّي سرعان ما يتوارى خلف زخم روحاني تعكسه التمتمة باسم الثغر. وهل للثغر اسمٌ؟!.. إنها أمنيات روْحانيَّة تُغيِّب الجانب الحسِّي للثغر، لتصنع له اسماً ومعنىً، يجافي المطمع الشبقي من التقبيل (وإن بدا ظاهر المعنى أنه يقبِّل مكان ثغرها فوق كأسه) فلأنها أو كأنها- هي وهو- صارا شيئاً واحداً.إنَّ الكأس هنا تغدو رمزاً أقرب لخمر المعنى الصُّوفيّ. فهي رمز لمكان رُوْحاني – يضيق مع اتساعه- ليوحِّد بينهما حسًّا وروحاً، أو روحاً يستوعب حسّاً، فهو يرشف الكأس كأنها المحبوبة، أو كأنها ذاته التي توحَّدت بذاتها فوق مراشفها، بعد أنْ صفت من عوالم المادة والحسِّ.

إنَّ ذات أمين نخلة هنا ذات متوازنة في انفصالها واتحادها بالمحبوب، فهي ذات غير منقسمة على نفسها في النهاية، فأناهُ صارت أنا الآخر/ المحبوب/ الكأس/ الحُبّ/ التواصل/ الاطمئنان، ذلك ما يشير إليه بيْتا المطلع، والبيت السابق.أمَّا عبد الله الفيصل؛ فإنه بدأ بمطلع ندرك من خلاله شكَّه في محبوبه وولائه لحبِّهما، فهو يكاد يشكُّ في نفسه،ذلك لأنها – فيما يزعم ظاهراً- هي ذات المحبوب المشكوك فيه، وفي حفظه لمواثيق الهوى، التي لم يحفظها ويصنْها، بما يخالط الشَّكَّ من مظنَّة الخيانة. وبذلك يطلُّ خلاف في بواعث المحبَّيْنِ الشاعريْنِ: الفيصل ونخلة. إنَ ذات الفيصل تنقسم على نفسها إلى(أنا) يبدو ظاهرها متوحِدا مع أنا الآخر/ المحبوب/، ثم إلى الأنا الأخرى/ الشَّاكَّة المخوِّنة؛ التي تظلُّ طوال القصيدة – في ثورةٍ من الشَّكِّ- تتلمس طريق الاطمئنان إلى حفظ مواثيق الهوى مجافاةً للشكِّ/ الخيانة/ حديث النَّاس، ولكنَّها تظلّ في هذه الدائرة تحترق في سرمدية الشكّ، كما سيتبين من التحليل.

وسنشرع الآن، وعلى نحو تفصيلي؛ في تحليل قصيدة "عواطف حائرة"، بما يمثّل خصوصية "صوت الذات"، دون نفوذ الآخر إقحاماً لصوت نخلة وقصيدته، إلا في الوقت الذي يبدو فيه نفوذها جلياً وفقاً لتداول المعاني، في حيِّز التناص الفاعل الصانع لمزيد من دلالات تثري النصَّين، وكأننا نشارك ضمناً في تحليل جوانب مهمة تمثِّل أبياتاً من قصيدة نخلة"الحب الأوَّل".

يبدأ الفيصل قصيدته؛ بما يُدخِلُ المتلقي معه- بوحيٍ من الإيقاع- أتون تجربته؛ مع أوُّل دقَّةٍ من دقَّات بحر الوافر، التي استوعبها بيتٌ مصرَّعٌ مرصَّعٌ، تكاد فيه التفعيلات تتساوى طولاً، ونَفَساً محترِقاً مضطرباً، تعكسه أصوات المدّ بالألف والياء، التي تعبِّر عن جوَّانيَّةٍ متالمة:

أكادُ أشكُّ في نفسي لأنّي أكادُ أشكُّ فيكَ وأنتَ منّي

فإذا كان نخلة قد بدأ بإعلان حبّه لمحبوبه – قولاً واحداً- في القنوط وفي التمنّي، على نحو ما أفاده الفعل المضارع "أحبُّكَ" من تجدد الحدوث والاستمراريَّة؛ فإن الفيصل بدأ بفعل مضارع من أفعال المقارَبَة،المتصلة معنىً بالدخول في دائرة الشَّك حول مصداقية هذا الحب، هذا الفعل هو:"أكاد"، الذي لعب دوراً مهماً في إنتاج دلالة جديدة. إن أفعال المقاربة – ومنها كاد-" تفيد في جملتها مقاربة الاسم للخبر، أي أنَّ نسبة الخبر للاسم قريبة الحدوث وإن لم تحدث فعلاً، وأن وصول الاسم إلى معنى الخبر يدنو من التَّحقُّق"(10).

ووفقاً للتصوُّر الدلالي السابق الذي تضفيه معاني أفعال المقاربة؛ فإن ذات الفيصل وأناه التي جاءت ضميراً مستتراً وجوباً اسماً لـ(أكادُ)؛ هي تلك الأنا المنقسمة الشّاكّة، التي تقارب خبرها شكّاً في النفس حيال المحبوب خيانةً/ نقضاً للعهد، كما فهمنا من البيت التالي، الذي عكسه فعل الشَّكِّ(اشُكُّ) متعلقاً بشبه الجملة(في نفسي). إذن فالشكُّ يتطرق في أوَّل الأمر- كما يتبين من الشطر الأوَّل- إلى النفس (الأنا والأنا الآخر)، ثم ينتقل الشكّ في دائرة مغلقة إلى الآخر/ المحبوب؛الذي صار بفعل الحب الحقيقي جزءاً من الأنا المحبَّة،قبل أن تنقسم تحولاً إلى (الأنا الأخرى).

وإذا عرفنا أن من شروط خبر كاد أن يكون " جملةً فعليَّة، فعلها مضارع يرفع ضميراً يعود على اسمها"(11)؛ فإن الإحساس بالفعل (أكاد) الذي جاء مضارعاً مماثلاً لفعل جملة الخبر(أشكّ)؛ يقوّي الإحساس بسرمديَّة حالة المقاربة بين اسم كاد/ ذات الشاعر، وخبرها الذي يدور حول الشكِّ، ذلك لأن الفعل المضارع يفيد التجدد والحدوث، فيما يعكسه هنا من مداومة الشَّكِّ. يقوّي إدراك هذا عند المتلقي أن فعل المقاربة (أكاد) متصل بذات الشاعر/ الضمير المستتر(أنا) الذي يعبِّر عن أناهُ المنقسمة، وكذلك فعل جملة الخبر المضارع (أشكّ) متصل بذاته / الضمير المستتر(أنا)، الذي يعود نحواً ومعنىً على اسم (أكاد)، الذي هو ذاته المُعَبِّر عن أنا الشاعر المنقسمة؛ في دائرةٍ مفرغة منه وإليه. وهكذا تولّد " النحويَّة" دلالات "الشعريَّة" في النَّص.

وقد لعب الإيقاع المتساوي في حسن تقسيم بين شطرَيْ البيت دوراً مهماً في نتاج الدلالة. إنّ َتساوي –أو شبه تساوي- التفعيلات إيقاعاً بين الشطرين؛ يعكس إيقاع تساوي الأفعال وردودها على النحو التالي:(أَكَادُ اَشُكّ ُ= أَكَادُ اَشُكُّ = مُفَاْعَلَتُنْ)،(كُ فِيْ نَفْسِيْ = كُ فِيْكَ وَاَنْ = مُفَاْعَلَتُنْ). إن التفعيلة الثانية من الشطر الأول تضم نفْسَ الشاعر التي اتصلت بياء المتكلم في قوله:(نفسي)،عاكسةً معنى الذات الشّاكَّة ، والتفعيلة الثانية من الشطر الثاني تضم نفس المحبوبة في قوله:(فيكَ) متصلة بكاف الخطاب، عاكسةً معنى الذات المشكوك فيها. ليكرّس كل ذلك عند المتلقي ذلك القلق وتلك الحيرة حيال الأنا/الأنا الأخرى/ الآخر/ المحبوب المشكوك في أمر هواه. وإذا تأملنا شبه الجملة في قوله في الشطر الأول:(في نفسي)؛ في

مقابل قوله في الشطر الثاني:(فيكَ)؛ سنجد ما يجسِّد في الأولى انفصال حرف الجر(في)- الذي قد يوحي بالاحتواء- عن نفس الشاعر(نفسي)، بما قد يكرِّس معنى انفصام الذات وانقسامها حيال ما تشكُّ فيه من أمر الهوى، في مقابل اتصال الحرف نفسه(في) بضمير كاف الخطاب(فيكَ)، العائد على المحبوب، والمتصل به في الوقت نفسه، بما يحقِّق معنى اتصال الأنا الأخرى الشّاكَّة بالمحبوب، وللمتلقي أن يزيد.

ما كان مقصدنا من الإطالة في تحليل بيْتَيْ المطلع عند كلٍّ من الفيصل ونخلة؛ إلا لكي ندلِّل على أنه رغم صريح المعارضة بين القصيدتين؛ فإن آفاق تداول المعاني/ تداول الإيقاع/ التناص بينهما أشارت إلى اختلافٍ في الرؤى حول (الحُبِّ)، فمنطلق نخلة منطلق محبٍّ مُقِرٍّ بحبِّه غير شاكٍّ فيه ولا في محبوبه، سواءٌ أتواصل معه أم لا. بينما الفيصل بدأ بشكٍّ وقلقٍ؛ ظلاَّ يعتصرانه، حتى آخر أبيات قصيدته، كما سيتبين من الاستمرار في التحليل،وذلك دفعاً لمظنَّة التقليد الأعمى، بما يستدبر ما هو متحقق هنا من آفاق تداول المعاني/ تداول الإيقاع/ التناص، كما ألمحنا.

ولأن شك الفيصل ظلَّ في حيِّز المقاربة وليس اليقين، ولأنه لا يريد أن يقتله يقين الخيانة والهجر؛ نراه يحمِّل دواعي مقاربة شكِّه على النَّاس، أو الآخر، في شكل مغاير عن الآخر الحبيب، حيث ذات الشاعر قد ناءت بقلق الشَّكِّ:

يقولُ النَّاسُ إنَّكَ خُنْتَ عهدي   ولم تحفظْ هوَايَ ولم تَصُنِّي

إنَّ فاعلية الشَّكِّ ومفعوليته في رؤى الفيصل؛ مصدرها الناس، فالناس/ الفاعل هم القائلون، وقولهم عن خيانة المحبوب وعدم حفظه وصونه لعهد الهوى؛ هو مَقُوْلُ قولهم، الذي يعربه المعربون مفعولاً به. وهذا إنما يوحي بمدى ما ينوء به فكر الشاعر ووجدانه من وطأة الحيرة؛ بين حبه، وشكه في مبادلة المحبوب له إخلاصه في هذا الحب. إنه يحاول بطريق غير مباشرة أن يدفع عن نفسه أن يكون هو وحده مصدراً للشّك وفاعلاً له، وبالقدر نفسه يحاول أن يدفع مفعولية وقع ذلك الشك وهَوْلَهُ على نفسه.

ولقد لعبت ثنائية الضمائر بين معطيات"النحويَّة" وحمولاتها"الشعريَّة"؛ دوراً مهمّاً هنا في نتاج مزيد من الدلالات المستوحاة من باطن البيت. إن الضمائر تتعدَّى معناها النحويَّ – متصلةً ومنفصلةً ومستترةً- لتستقرئ في الوقت نفسه ضمير المحبَّيْنِ وجوَّانيَّة نفسيهما، وقد جاءت الضمائر قسمةً –تقريباً- بين المحبوب والشاعر المحبّ. فما يخصُّ المحبوب: كان كاف الخطاب في(إنَّكَ)، وتاء الفاعل في(خنْتَ)، والضمير المستتر/ الفاعل في الفعلين: " تحفظ" و" تصنِّي"، في مقابل ياء المتكلم المكررة ثلاث مرات في لفظَتَيْ:"عهدي" و"هواي"،وبالمفعوليَّة في الفعل" تصنِّي".

إن الضمائر المتصلة بأمر المحبوبة توحي بفعلِ مواجهةٍ على لسان ما يقوله الناس عنها، على حين أنها توحي بفعل الانكسار والمذلَّة فيما يخصُّ أمر الشاعر، من خلال ياء المتكلم ومن خلال فعلِ استلابٍ؛ فعهده في قوله:"عهدي" مخُوْنٌ، وهواه في قوله:"هوايَ" غير محفوظ،وفي قوله:"تصُنِّي" غير مُصان، وكأن ما في ضميره يتلاعب به -مصيراً- ما في ضمير المحبوب، ليقع عبء هذا الشَّكِّ في الحبّ عليه وحده.

وإذا كانت ياء المتكلم ضميراً يوحي بشيء من الخصوصيَّة وعدم المشاركة للمتحدّث، وهو هنا الشاعر الشاكي؛ فإنه لم يجعل العهد والهوى والصَّون إلاَّ إليه، فلم يقل:"عهدينا" أو"هوانا"، وكأنَّه يُعَذَّبُ وحده في حبٍّ من طرف واحد، ولا يشاركه فيه محبوب غير عابئ بمشاعره. وهكذا يلعب الضمير إيقاعاً داخلياً حزيناً في النفس، في مقابل إيقاعه الموسيقي الداخلي في البيت،على نحو مغاير لأمين نخلة تداولاً لمعاني الحب على نحوٍ مغاير داخل منظومة المعارضة والتناص والإيقاع،فإذا "استمرأ إيقاع الضمائر المتصلة عند أمين نخلة في مثل:(فيك) و(عنك) و(منك)،فيوغل الأمير في معارضته وموازنته"(12).

ومع البيت الثالث؛ يتغاضى الشاعر إلى حين – معتصماً بالشباب- عن ثورة شكِّه، معلناً في حبٍّ لا يخلو من انكسار محبٍّ متذلِّل، يحبُّ من طرفٍ واحدٍ، ما يلي:

وأنتَ مُنَايَ أجمعُها، مشَتْ بِيْ إليكَ خُطى الشَّبابِ المطْمئنِّ

لم يعد في مقدور الشاعر القلق غير أن يتداوى بالحب- مستنيماً إليه إلى حين- من الشَّك، حيث يغدو محبوبه – مع شكِّه فيه- هو كل المُنى، في صورة تجريدية تندُّ عن الحسيَّة، وهنا حُقَّ له أن يمشي إليه الشاعر مؤنسناً شبابه في صورةٍ تشخيصيَّةٍ، بوصفه محبّاً يسعى بخُطىً شبابيَّة،يُمَنِّي نفسه بالاطمئنان طمعاً -بدعمٍ من شبابه- في التواصل، وهذا معنىً يكاد الفيصل يتناص فيه على نحوٍ من الأنحاء مع أمين نخلة القائل:

هوىً مُتَرنِّحُ الأعطافِ طَلْقٌ على سهلِ الشَّبابِ المُطْمئنِّ

إن هوى نخلة أوحبَّه ينطلق من روح شبابيَّة، فهو- في صورة تشخيصيَّة- متمايل الجنبات متبسِّم لا تحدُّه حدود، يتحرك بحريَّة فوق ما جعله نخلة سهلاً منبسطاً، خُصَّ به- في صورة تشخيصيَّة- شبابٌ مطمئن. إنَّ مفردات مثل:(طلق) و(سهل) تدور مادتها في اللغة حول الانطلاق في حريَّة وسهولة بلا حدود في الفرح والحبور، وفق تصوير نخلة لطبيعة حبِّه، بينما خطى الفيصل محكومة بمسعاه هو إلى محبوبٍ مشكوك في حبِّه. فخطواته وإن بدا ظاهرها سعيداً، فهي محكومة بقيد من الشك، حاول الشاعر في سعيه أن يتناساه؛ بسعي من جانب واحد.فإذا كان أمين نخلة كما يرى د. بكّار" يعني بالشباب المطمئن شبابه وشباب المحبوب،

فقـد عارضــه عبـد الله الفيصـل بـدون قصـد، حـين مشـى هـو إلـى المحبـوب بخُطـى الشـباب المطمئن"(13) .

ويمكن للتشكيل بالزمن في الأبيات الثلاثة التالية؛ أن يكشف من المسكوت عنه أضعاف ما يُظْهِر من أمر الشاعر مع محبوبه، وعواطفه الحائرة تجاهه. إن حديث الشـاعر عن خطى شبابه التي مشى بها إلى محبوبه لا يلوي على شيء غير مقصده إليه من طرفٍ واحدٍ؛ لَيَقْطَعُ الشَّكَّ بما ظنَّهُ يقيناً؛ يبدو أنها تخيب وفق مسعىً طال زمنه، وكاد معه شبابه أنْ يولِّي إلى غير عوْدٍ :

وقد كادَ الشَّبابُ- لغيْرِ عوْدٍ-   يُوَلِّي عن فتىً في غير أمْنِ

مرَّةً أخرى يطِلُّ فعل المقاربة(كادَ)، ولكنه هنا بصحبة الزمن، زمن الشباب/ اسم كاد الذي يقاربه حدوثاً فعل التَّوَلِّي، ليقرّبه إلى الشَّيخوخة/ الموت/ موت الحب/ موت اليقين، فبعد أن كان شبابه يخطو في البيت السابق بخطى الشباب المطمئن الآمن، أصبح الشباب -في مفارقة تصويرية فادحة- يولّي بفعل قهر الزمن،في غير أمن واطمئنان، ليدخل الشاعر بفعل الزمن مرّةً أخرى في دائرة الشَّكِّ / الخيانة / القلق / غربة الروح / الشيخوخة / الحاضر القاتم / عبودية الحب. ويمكن أنْ تفيدنا المعاجم العربيَّة شيئاً مهماً في نتاج الدلالة، ففي المصباح المنير:" الفتى :العبد، وجمعه في القلَّة فتية وفي الكثرة فتيان ... والأصل فيه أن يُقال للشاب الحَدَث،فتى، ثمَّ اسْتُعِير للعبد وإن كان شيخاً، مجازاً، تسمية باسم ما كان عليه ..."(14). ولعلَّ هذا يتسق على نحوٍ من الأنحاء مع موقف شاعرٍ شيخٍ، أفنى زمناً – مسكوتاً عمَّا حدث فيه- سعى فيه عبداً يستوثق من صدق موقف المحبوب من هواه !!.

وبدءاً من البيت الخامس؛ يحتدم الصراع بين الزمن وعواطف الشاعر الحائرة، متخذاً شكلاً دراميا، ولكن الزمن يتشخَّص في صورة قَدَرٍ ، رسم الشاعر صورته على النحو التالي:

وها أنا فاتَنِي القدرُ المُوالي   بأحلامِ الشَّبابِ ولم يفتْني

فلأن الشباب كاد (يولِّي) عن الشاعر لغير عود، فمن الطبعيّ أن يفوته القدر(الموالي)، الذي والاه، وقد كان بصحبة الشباب طوع أمره. وهنا يرسم الجناس الناقص بين (يولِّي) و(الموالي) مفارقةً فادحةً في فعل الزمن بالشاعر، وإيقاعه المرّ. ذلك أنَّ القدر وقد فاته بأحلام الشباب الجميلة؛ فإنه يرميه في أتونها، فما هي إلا أضغاث أحلام لفتىً فاته – أو كاد- زمن الشباب، ولم يبق له فيه منها سوى ذكريات.

إن البيت يعكس ـ في استظهار باطنه- سخريةً من سخريات القدر، نلمحها خلف المسكوت عنه من قوله في آخر البيت: "ولم يفتني"، فالقدر (فاته) يواجه أحلام الشباب وفي الوقت نفسه (لم يفته)، إنها حيرة العواطف وحُميًّا قلقها في أن (يفوته) و (لم يفته)، لتعلن بلاغة الحذف عن المسكوت عنه من أمر هذه الحيرة، فيما لانهاية له من آفاق تأويل ذلك المسكوت عنه. إذ إن وطأة الزمن/ الشباب الموَلِّي لم يفته... ينعم ولو بتلك الأحلام، ولو كانت أضغاثاً، ليقف به في منطقةٍ من مناطق الأعراف، ليتساوى أمام سطوة الزمن وسلطويته: فَوْته أو لا فوته، فالمحصِّلة مزيد من حيرة العواطف، التي جلاَّها أكثرَ البيتُ السَّادس التالي:

كأنَّ صِباي قد رُدَّتْ رؤاهُ على جَفْنِي المُسَهَّدِ أو كأنِّي

والبيت منظورٌ به- وفق غَوْرٍ بعيد- إلى قول نخلة، وفق كلمة القافية نفسها:

أُتمتمُ باسمِ ثَغْرِكَ فوقَ كأْسِي وأرْشُفُها، كأنَّكَ أو كأنِّي

إن كلمة القافية(كأنِّي) في بيت الفيصل؛ استدعتْ تناصّاً – ونحن في حيِّز المعارضة- بيت نخلة بالقافية نفسها، ومعها حمولاتها تناصاً بين أفكار تبدو متباينة. إنَّ نخلة وفق سياق نص قصيدته؛ يتمتم في رواح نفسيٍّ – فوق كأسٍ تخيَّل محبوبه راشفها- باسم ثغره في مجازٍ مُرسَلٍ، حوَّل محبوبه إلى جزءٍ فيه مشخَّصٍ ينطق فوق الكأس بحبٍّ، توحَّد به الحبيب بالمحبوب رشْفاً، لتغدو الكأس رمزاً من رموز صوفيَّة الحب، بل رمزاً للمحبوب، فكأنها هي هي، وكأن (أنا) الشاعر هو هي، في خطابٍ مسكوتٍ عنه، يمكن أن يكشف خباياه قوْله: (أو كأنِّي).

أما الفيصل وفق سياق نصِّه، وما يبثّه فيه من عواطفه الحائرة؛ فلأن القدر الموالي فاته بأحلام الشباب ولم يفته،على نحو ما أبان تحليلنا للبيت السابق؛ فقد ألقت حيرته بظلالها في صورةٍ جديدة على البيت التالي، بوحيٍ يخاتله من أحلام الشباب؛ التي فاته فيها قدره الموَلِّي – وليس الموالي- ولم يفته؛ وذلك حين شعر – على حين غِرَّة من وخز زمن الشيخوخة- أنَّ صباه قد رُدَّتْ رؤاه إلى حينٍ،على جفنه المؤرَّقِ شكّاً/ قلقاً/ توجُّساً/ زمناً/ شيخوخةً.

وهنا تُوقفنا دلالة الفعل المبني للمجهول(رُدَّتْ) عند ما ينتج – إيحاءً ومعنىً- دلالات جديدة. ذلك أنَّ رؤى الصِّبا بكل ما تحمله من حلم الحب والتواصل والأمنيات، كان ردُّ فعلها وعودتها خارجياً؛ وربَّما قدرياً لا دخل للشاعر فيه، إذْ أصبحت أتراحه وأفراحه بيد القدر يفعل فيها ما يشاء، وأنَّى شاء. وهنا يعلن قوله: "أو كأنِّي) عن المسكوت عنه – كما أعلن بيت نخلة- من أمر هذه الحيرة حول لحظة فرحٍ موقوتة، حيث يكون المسكوت عنه المحذوف:"أوكأني حالمٌ

أخذته سِنَةٌ كاذبةٌ من حلم الشباب"، وهو لم يزل قابعاً في شيخوخة الشَّك والحيرة والهم، ليعود الشاعر مع بيتٍ جديد إلى دائرة الشك والحيرة من جديد، حين يخاطب محبوبه قائلاً:

يُكذِّبُ فيكَ كلَّ النَّاسِ قلبي وتسمعُ فيكَ كلَّ الناس أُذْنِي

وهو ببيته هذا يتناص – عكسياً- مع قول نخلة:

نعيْمٌ حُبُّنا، فانظر بعيني وعُرْسٌ للمُنى، فاسمع بأُذْني

إن حبَّ نخلة – وفق منظومة التوحُّد بمحبوبه- صار نعيماً متجسِّداً، دعا محبوبه أن ينظر إليه بعينه هو التي صارت توحُّداً في الرؤية – فكراً ووجداناً- هي عين محبوبه، وهي معانٍ يؤكدها من خلال إدراك حاسة السمع لا الرؤية فحسب، حين جعل للمنى عرساً، طلب إليه – من منطلق التَّوحُّد ذاته- أن يسمعها بأذنه هو، التي صارت أذْن المحبوب،"فالأذن تعشق قبل العين أحيانا"، وليس أعون من حاستَيْ البصر والسمع معايشةً للحبِّ.

أما المؤرَّق الشَّاكّ عبد الله الفيصل؛ فقد امتصَّ – وفق تداول المعاني تناصاً- رؤية نخلة، وأفرز عليها من روحه الحائر، ما اتخذ من حاسة السمع- دون البصر- لاعجاً من لواعج الحيرة؛ ولهذا دلالته. فلأنه محِبٌ لحبيبه –رغم شكّه فيه- فإنه يكذِّب ما يقوله النَّاس عن أمر خيانته ونقضه لمواثيق الهوى، ولكنه في الوقت نفسه لا يستطيع صدَّ سمعه عمَّا يتناقلونه من أمر خيانته، ولكن بإعلانه وتقديمه لتكذيب قلبه قولهم فيه؛ يجعل من كلامهم الذي يصكُّ أذنه شيئاً هيِّناً وما هو بهيِّنٍ!!، كما سنعرف من البيت التالي.

ولكن الإيقاع في ذلك البيت تصريعاً وترصيعاً –في حسن تقسيم- أدَّى دوراً غاية في الأهميَّة في إبراز عواطف الشاعر الحائرة، من خلال تساوي دقَّات الوافر، مع دقَّات قلبه المتوفِّزة، بصحبة مفارقة فادحة. ولْنعايشْ هذا التساوي الإيقاعي، الذي يقابله تباين معنويّ، على النحو التالي:(يُكَذْذِبُ فِيْ = وَتَسْمَعُ فِيْ = مُفَاْعَلَتُنْ) ،(كَ كُلْلَنْنَاْ = كَ كُلْلَنْنَاْ = مُفَاْعَلَتُنْ) ،(سِ قَلْبِيْ = سِ أُذْنِيْ = فَعُوْلُنْ). إنَّ المكذِّب –في زعمي- حين يُكذِّب؛ فإنما يندفع إلى التكذيب بقرائن يقتنع بها – في موضوعيَّة- قلبه يقيناً، وعينه إبصاراً، وأذنه سمعاً، ولكنه غيَّب البصر عن عمدٍ، لأنه لا يريد أن يرى الخيانة بعينه، ولا أن يسمعها بأذنه، من حبيبه أفعالاً، وإن سمح أن يسمع فيها كلام الناس.

وهنا تكمن المفارقة من خلال الأفعال وفواعلها، ليتقارب إيقاع الموسيقى خارجيَّةً وداخليَّـةً، مع إيقاع المعنى الدَّاخليّ الكامن في ضمير الشاعر.إنَّ ثمَّـة تساوياً في البِنَى/ الكلمات في قوله:"فيكَ كلَّ الناس" بين الشطرين، ليظلَّ المتغاير هو الأفعال وفواعلها، من خلال الفعل " يكذِّب" المنتسب إليه الفاعل "أذني"، وبين تَّكذيب القلب، وسماع الأذن؛ يغيب فعل الرؤية والرائي، وهو الأهم في عملية التكذيب/ الشَّكّ/ التَّردُّد، بما يعكسه الإيقاع / التفعيلات من صراع حائر بين تكذيب القلب، وسماع الأذن، لأن منطقيَّة الأشياء تقول: إن المكذِّب لا يسمع كلام النَّاس، بل يسمع صوت أذنه، وإبصار عينه رؤيةً، وهنا قد يكشف تساوي الإيقاع عن تقارب تكذيب القلب،وسماع الأذن، فيما يقوله الناس، بما لا يُقِرُّ يقيناً ثابتاً، في غيبة الرؤية وموضوعية الرؤى، بما لا ينطق في النهاية بحبٍّ منعَّمٍ كحبِّ نخلة، لا يغيب عنه بصر محبوبٍ ينظر بعين حبيبه، ولا سمع يسمع بأذنه. وهذه مواقف ورؤى من الفيصل؛ يؤكدها قوله في البيتين التاليين:

وكـمْ طافتْ عليَّ ظِلالُ شَكٍّ   أَقضَتْ مضْجِعِي واستعبدتْنِي

كأنِّي طافَ بي رَكْبُ الليالي   يُحدِّثُ عنكَ في الدُّنيا وعنِّـي

إنَّ " كَمْ الخبريَّة" في بداية أول البيتين توقفنا بما تدلُّ عليه؛ عند كثرة ما طاف عليه من "ظلال شكٍّ"، وهنا تكمن مفارقة جديدة مع " كم الخبرية"، التي تفيد كثرة ما طاف عليه من "ظلال الشَّكّ"، وليس الشك ذاته، في شموليةٍ، وهذا يعمِّق الإحساس بالحيرة، التي هي ليست بشكٍّ خالص، وليست بيقينٍ خالص. ولذلك حُقَّ له أن يصوِّر تأثيرها النفسي المتسلِّط – في صورة تجسيديَّة- بأنَّها أقضَّت مضجعه،وأنها – في صورةٍ تشخيصيَّة- استعبدته قلقاً/ حيرةً/ اغتراباً/ تشظِّياً، وكأن عبودية الحبّ التي يعلن عنها بطريق مباشرة وغير مباشرة؛ قد تملَّكته، إذعاناً واكتئاباً.

وإذا كان أمين نخلة قد اتخذ من قصّة حبِّه المطمئن؛ سيرةً تحملها الرياح حديثاً عنه وعن محبوبه:

أبوحُ، إذنْ، فكلُّ هبوبُ رِيْحٍ   حديثٌ عنكَ في الدنيا وعنِّي

فإن الفيصل- في حيِّز التناص، وبدافع من روحه المتوفز- قد صوَّر في منظومة (الطواف) الذي يوحي هنا بدوارٍ في حلقةٍ مفْرغة؛أن الليالي تجسَّدت في ركْبٍ يطوف البلاد محدِّثاً عن أمر ما كان من حميَّا حبّهما شكّاً/ هجراً/ خيانةً. وعلى هذا النحو يقارن د. بكَّار بين نخلة والفيصل بقوله:" لقد باح الأول بحبِّه، حتّى أضحى كل هبوب ريح حديثاً عنه وعن محبوبه ... بيد أنَّ(ظلال شك) الآخر، وليس(كل الشك)! أوحت له بصورةٍ أبدعت من الليالي ركباً يرحل في الدنيا، يحدّث عن أمره مع المحبوب"(15). إن هبوب الريح يصير عند نخلة لغةً للحب، وحديثاً يُنْتَقَلُ طواعيةً، وفي حركةٍ آمنةٍ ببوح الحبيب، بينما ركب الليالي القلقة"يحدِّث" عن

أمر الشاعر فيما يتناقله الناس، بما ألقَوْه من ظلال شكٍّ، صوَّرتْ الشَّكَّ فضيحةً؛ جعل ركب الليالي يشيعها في الأسمار.

ومع البيت العاشر تضغط وطأة الشَّكّ، وتتخذ ثورة الشِّكّ بعداً أكثر مواجهةً، وإن لم يكن أكثر صراحةً؛ حين تتفلَّتْ أعصاب الشَّاعر قائلاً:

على أنّي أُغالِطُ فيكَ سمعي وتبصر فيكَ غيرَ الشَّكِّ أُذْني

إن تفلُّت أعصاب الفيصل وهو يواجه نفسه ومحبوبه؛ يقابله تفلُّت لغته التي عهدناها فصيحة التراكيب في شعريةٍ بسيطةٍ. إن قوله:"على أنّي" ينقلنا إلى تركيب نثري أقرب إلى عامية الاستخدام مجافاةً لشعرية الفصاحة؛ دنُواً به إلى لغة الإعلام التي تجنح إلى الخطابة. غير أن البيت في عمومه؛ يأتي تناصاً مع البيت السابع، أي أن الشاعر يتناص مع نفسه، بما يعلن عن مفارقةٍ في أمر شكِّه. فإذا كان في البيت السابع قد أعلن أنه يكذِّب في محبوبه كل الناس قلبه، وتسمع فيه كل الناس أذنه؛ فإنه هنا يغالط – دون الناس- سمعه، وتبصر فيه – دون الناس،بل دون الشَّكِّ- عينه. إن فعل المغالطة "أغالط" الذي جاء مضارعاً يدلُّ على تجدد حدوثها واستمراريته؛ ينمُّ عن معرفة الإنسان بصحَّة ما يريد أن يضحك به على نفسه ويقينه،هروباً من فعل المواجهة الصريحة مع الحقائق التي تتيقنها نفسه، دون أقوال الآخرين، وما ذلك إلا ملمح آخر من حيرة شاعرٍ يجلد ذاته ويعذِّبها.

وإذا كانت اللغة قد تفلتت فصاحةً عند الشاعر من جانب؛ فإنه استثمرها في بساطتها فصيحةً من جانب آخر كما سبق، ويستبين سبيل ذلك أكثر من خلال شعرية بساطتها في قوله: " وتبصر فيك غير الشّ َّكِّ عيني". إن د. بكَّار يرى في الصورة السابقة تبادلاً في معطيات الحواس، وذلك حين يقول:" وجعل يبصر بعينه(غير الشك)الذي لا يُبْصَرُ بالعين، وذا ملمح يندرج في تبادل معطيات الحواس"(16). ولكنِّي – في رؤيةٍ أخرى- أرى في الصورة تجسيداً. ذلك أنَّ تراسل الحواس أو تبادل معطيات الحواس كما يرى د.بكَّار؛ إنما يتمُّ تبادلاً بين ما يخضع مباشرةً تحت إدراك الحواس؛ فتراسل الحواس كما يرى بعض النقّاد:" معناه وصف مدركات حاسّة من الحواس بصفات مدركات حاسّة أخرى؛ فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشَّمِّ، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً،والطعومُ عطورا..."(17). أي أن تراسل معطيات الحواس يدخل دائرة الانتقال بينها إدراكاً لشيء محسوس.

أما كون الفيصل يبصر بعينه(غير الشك)، الذي لا يُبصَرُ بالعين كما رأى د.بكَّار؛ فإن هذا الذي لا يُبْصَرُ بالعين شيء لا يخضع لحاسةٍ بعينها؛ تذهب النفسٍ في تفسيره كلَّ مذهب، ولكنه ما دام قد وقع تحت طائلة البصر- ولم ينصّ عليه الشاعر صراحةً- فقد تحوَّل من شيء مجرَّد

"غير الشَّكِّ" إلى شيء محسوس، يخضع للرؤية بالبصر مجازاً، وذلك أقرب للتجسيد، وهو: " تقديم المعنى في جسد شيئي،أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسيَّة"(18). وإذا ما تأملنا وصف الفيصل لما يبصره على أنه (غير الشَّك)، فربَّما أوقفنا هذا الوصف عند ملمح سايكولوجي؛ ينفذ فنياً إلى خلق دلالة مهمة؛ ذلك أن (غير الشك) يعني في ظاهر المعنى اليقين/ الثِّقة/ الطمأنينة؛ فلماذا لم يعبِّر الفيصل بأيٍّ من هذه الصفات فيما أبصره في حبيبه؟!.

إن الشاعر في وصفه لما رآه من محبوبه بأنه (شيء غير الشَّك)؛ صادقٌ مع نفسه وفنِّه معاً؛ في اتّساقٍ مع مبدأ المغالطة لما يسمع ويرى، لأن مفردة الشَّك أصبحت جزءاً من تكوين نفسه، لم يتخلَّص منها مستبدلاً بها مفردة (اليقين)،أو ما يدور في فلكها، وإن بدا كذباً/ مغالطة من المتيقنين بنفسه- لا وفق ما يقوله الناس – في صدق حب محبوبه. وربما لو استبدل الشاعر لغوياً (اليقين) بـ(غير الشك)؛ لأفسد انسجاماً يسري في نسغ قصيدته فنيّاً وسط ثورة شكِّه، التي ظلَّ الشَّكُّ يضرب جنباتها، حتى (آخر بيت)، لأنه لم يهتدِ إلى يقين.

ويجيئ البيت التالي(الحادي عشر)، متخذاً في سبيل الحيرة أمام عواطف ملتاعة، بعداً أكثر اتساقاً مع مبدأ المغالطة والتغاضي المؤلِمَين، حين يقول:

وما أنا بالمصدِّقِ فيكَ قولاً   ولكنِّي شقيْتُ بحسنِ ظنِّي

إن الشاعر يتخذ من اللغة في حيِّز المفارقة التصويريَّة؛ وسيلة تعذيبٍ وجلدٍ لذاته الشَّاكَّة، فهو أشبه بمن ينكأُ جرحه بيديه. إنه يؤكد بالنفي، وحرف الجرِّ الزائد؛ ما يُقال عن أمر خيانة محبوبه، فحرف الباء هو من حروف الجر الزائدة، وعن الزائد من حروف الجر يقول النحاة: " الزائد ما ليس له معنى خاص في سياق الجملة، بحيث يمكن الاستغناء عنه فيها، وإنما يؤتى به لمجرد تأكيد الكلام فقط، كما أنه لا يحتاج إلى عامل يرتبط به من فعلٍ أو شبه فعل"(19) .

وإذا كانت أنا الشاعر في شطر البيت الأول قد برزت ضميراً يستقرئ ما في ضمير المحبّ الحائر، وفق أساليب مؤكدة بقطعية اليقين في الظاهر،فإن (لكن) الحرف النَّاسخ المتصلة به ياء المتكلِّم تعبيراً عن هذه الأنا؛ تدخل بنا في مفارقة فادحة. إذ إن حرف(لكن)"يفيد الاستدراك، ومعناه التعقيب على كلام سابق برفع ما يُتَوهم ثبوته ونفيه"(20) .

إن الاستدراك هنا بحرف" لكن" يأتي ناطقاً – في لغة المفارقة- بحيرة نفس الشاعر، الذي لا يقر به قرار حول حكم يتخذه قلبه المضطرم، فهو باستدراكه يرفع ما يُتَوهم ثبوته ونفيه، ولو بدا في الشطر الأول مؤكّداً. وهنا تدخل بنا هذه المفارقة إلى أخرى أكثر فداحةً، تعرِّي

جانباً من خبيئة نفسه الحائرة الشَّاكَّة، حين يجعل الاستدراك سبيله إلى أن (يشقى بحسن ظنِّه)؛ مزجاً بين متناقضات تبني لُحْمَة تلك المفارقة، إذ كيف للإنسان أن يشقى بحسن ظنِّه؟!

إن حسن الظنّ يكون مدعاةً للنعيم وليس للشقاء، بما يبين عن نفس مطمئنة/ راضية/ واثقة. ولكن في منطق الحائرين المغالطين لأنفسهم في سبيل حبٍّ يُعمِي ويُصِمّ، يصبح مقبولاً أن يتحوَّل أمثال الفيصل إلى أبطال الأساطير مثل" سيزيف"، وقد كُتِب عليهم الشَّقاء بعذاب الحبّ، حين يتحوَّل حسن الظَّن - مغالطةً ومخاتلةً للنفس – إلى شقاء سرمدي كصخرة"سيزيف".

ووفقاً للتصوُّر السابق شقاءً بحسن الظَّن وحميًّا الشّكّ، كان منطقياً– حيث لا منطق لفعل الشاعر- أن يبوح بجوَّانيَّة نفسه التي كُتِبَ عليها الشَّقاء، مختتماً قصيدته بقوله في ثلاثة الأبيات الأخيرة:

وبي ممَّا يُساوِرُني كثيرٌ   من الشَّجنِ المؤرِّقِ لا تدعْني

تُعَذَّبُ في سبيلِ الشَّكِّ روحي   وتشقى بالظُّنونِ   وبالتمني

أجبني إذ سألتُكَ هل صحيحٌ   حديثُ النَّاس:خنْتَ؟أَلم تخُنِّي

انطلاقاً من الإحساس بعبودية الحب؛ يبوح الفيصل من طرف واحد لمحبوبه كما تعوَّد متوسِّلاً،ومتذرِّعاً في الوقت نفسه؛بما يساوره من شجنٍ؛ جعله- في صورةٍ تجسيديَّة- هذه المرَّة مؤرِّقاً، ينطق بجبروته. والتجسيم هو"إيصال المعنى المجرَّد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره"(21). وهنا يأتي التَّوسل: ظاهره المواجهة، وباطنه الانكسار؛ من خلال قوله: "لا تدعنِي"، وقد كرَّس الإحساس بالانكسار- حيرةً وقلقاً- فِعْلا العذاب والشقاء في البيت التالي؛اللذان جاءا مضارعَيْنِ يوحيان بتجدّد عذاباته وانكساراته؛الأوَّل:"تُعذَّبُ" جاء مبنياً للمجهول مرتبطاً بالشَّكِّ،والآخر:"تَشْقَى" جاء مرتبطاً بالظُّنون وبالتَّمنِّي، وكلاهما مرتبطٌ بعالم الرُّوح المعذَّبة بفعل بفواعل مجهولة عكسها الفعل المبني للمجهول" تُعَذَّب"، إنَّها فواعل تصالحت على روحه التي توحَّدت بجسده، ليصطليا معاً – وفق صورة تجسيديَّة ناطقة تحيل المجرَّد مجسَّداً- في لهيب الشَّك، وهنا يشتدُّ أُوار الشَّكّ بروزاً بهذه الصورة؛ يستقرئ خبيئة نفسه وروحه، التي شخَّصها وأنسنها في صورة معذَّب؛ يشقى - في مفارقة تصويرية- على حدٍّ سواء: بالظنون التي مصدرها الشَّكّ/ الإحساس بالخيانة،وبالتمنِّي مغالطةً/ مخاتلةً/ كذباً على النفس المحِبَّة.

ويظلُّ الفيصل(أوسيزيف المعاصر) في دائرة الشَّكّ وحمأته، وهو يختم قصيدته كما بدأها، حين يواجه محبوبه مرَّةً أخرى، بما قاله النَّاس من أمر خيانته، وكأنه غير قادر على فعل مواجهة نفس محبوبه، بما يعتمل في نفسه هو، دون نفس الناس، أو دون قولهم. ولمَّا واتته

الشجاعة أخيراً –عبر استفهام إنكاري يبعثه على الإقرار،بقولـه:"لا تخنّـي"- جعل استفهامه نهايةً لقصيدته، وبداية لسرمديَّة عذابات جديدة في ثورة شكِّه،ليظلَّ بوحه بحيرته أسئلةً؛ لا يجد لها جواباً عند محبوبه الغائب المُغَيَّب. وكأنه كُتِب على عبد الله الفيصل/ سيزيف المعاصر أن يظلَّ مُثْقلاً بعذاب (صخرة الشَّكِّ)، يدحرجها في سرمديَّةٍ من العذاب؛ من سفح (جبل الحب) إلى قمَّته.

****

لقد لعب التشكيل بالأصوات – إيقاعاً- في هذه القصيدة؛ دوراً بالغ الأهميَّة، من حيث رسوخُها معايشةً عند المتلقي العربي، وهو يسمعها مُغنَّاة بصوت صادق لـ "أمّ كلثوم"؛ التي عُرِفَ عنها ذوقها الصحيح في اختيار ما تغنّيه لأجيال ذوَّاقة. هذا وقد تنبَّه علماء الأصوات من اللسانيين المهتمين بتحليل الخطاب الشّعري وفق توظيف الأصوات؛إلى أهميتها في إنتاج الدلالة، فالدكتور قاسم البريسم يرى:" أن الشاعر لا ينفصل عن الواقع، فهو يتحسَّس العالم من خلال الخلق والإبداع، وإعادة تكوينه باللغة، بالرغم من أنَّ هذا الخلق فرديٌّ، ويكتنفه الغموض إلى حدٍّ ما، وأن عناصر المعنى تنبع من الأصوات التي تزيد المعنى أو تنقصه من خلال تشابكها الذي يظهر في المقاطع والألفاظ والسياق، وأن التأثير الصوتيّ للنص يأتي من اتحاد الكلمات التي يتضافر في تكوينها الصوت والمعنى،والتي تؤدي دوراً كبيراً في تذوُّق المتعة في الأدب"(22) .

ويمكن أن توقفنا ظواهر صوتيَّة مهمة في قصيدة "عواطف حائرة"؛ عند "شعريَّة الأصوات" التي تميَّز بها النص تأثيراً في التَّلقي، منها: حروف المد أو اللين، أو الحركات الطويلة(الألف والواو والياء)، ولكلٍّ من النقَّاد واللسانيين رأيٌ في دورها نِتاجاً للدلالة، فالناقد الدكتور علي عشري زايد يرى أنه:" قد يكون لبعض الأصوات اللغويَّة إيحاء خاص في بعض السياقات المعيَّنة، فحروف المدّ- مثلاً- في سياقات معيَّنة تقوّي من إيحاء الكلمات والصُّور"(23).

والمسترجع للقصيدة في قراءةٍ متأنية؛ قد يشعر أن حروف المد فيها تشبه نواحاً مكتَّماً، يخرج أشبه بزفير؛ ينفّس فيه الشاعر عن جوَّانيَّةٍ متلظية بنار الشّكّ والحيرة، ولْنستمع – مدّاً بالألف- إلى الكلمات:"أكاد" مقترنةً بالشّكّ، و"أغالط" مقترنةً بالسمع، و"يساورني" مقترنةً بالشجن، ثم لِنسْتمع – مدّاً بالواو- إلى الكلمات:"يقول" مقترنةً بالناس ودواخلهم الشّاكّة، و"روحي" مقترنةً بالعذاب والشّكّ، و"الظُّنون" مقترنةً بالشّقاء، ثمَّ لِنسْتمع مدّاً بالياء – علاوة على كلمات القافية ورويّها الممدود بالياء- إلى الكلمات: "فاتني" المقترنة بالقدر، و"شقيت" المقترنة بحسن الظّن، و" لهيب" المقترنة بالعذاب.

إنَّ الكلمات السَّابقة في سياقها تُقوّي لدى المتلقي– إذا ما ردَّدها إنشاداً- الإيحاء بالألم/ القلق/ الحَيْرة.وعن القيمة الإيحائيَّة لحركات المدِّ يقول د. محمد فتُّوح:" إنَّ حركات المدِّ - كما هو معلوم- من أكثر الأصوات سهولةً في النّطق، ولطفاً في الأذن، وطواعيةً للإيحاء،لأن ما فيها من سَعَةٍ وامتدادٍ يتناسب مع حالات الشَّجن الهادئ العميق..."(24). ولعلَّ هذا يتناسب إلى حدٍّ مقبول من نصِّ الفيصل:" عواطف حائرة".

وقد وفَّر وجود أصوات المدِّ للمتلقي وضوحاً سمعياً؛ جعله يعايش تسمُّع إيقاعات الأنين والشَّجن من جوَّانيَّة نفس الشاعر المكلومة، ذلك أن" الأصوات الصَّائتة(الفتحة والفتحة الطويلة، والضَّمَّة والضَّمَّة الطويلة،والكسرة والكسرة الطويلة) تُعَدَّ من أوضح الأصوات في لغتنا العربيَّة، ويعود السَّبب في وضوح هذه الأصوات إلى الحزم الصَّوتيَّة،التي تشكّل طبيعتها الفيزيائيَّة"(25).

وقد راوح حِسّ الفيصل الشاعر بإيقاع الأصوات،بين المجهور والمهموس في قصيدته، وعرف شعوره للأصوات موقعها الموفَّق بين الجهر والهمس،إذ" يلعب الجهر دوراً إيجابياً في وضوح الصّوت، في حين يجسِّد الهمس دوراً سلبياً له، لأن علوَّ الصّوت يعتمد على معدَّل ذبذبة الأوتار الصّوتيَّة، فكل انغلاق وانفتاح للأوتار الصوتيَّة في الحنجرة؛ يؤدي إلى ظهور قمَّة في ضغط الهواء، لذلك يكون الصَّوت المجهور أوضح من الصّوت المسموع"(26). وسوف نقف عند ما نستجلي به من النَّص توظيف كلٍّ من الهمس والجهر لإنتاج مزيدٍ من دلالته.

فمن حيث دور الهمس في إنتاج دلالة المعنى؛ يمكن أن نضرب مثلاً بمفردةٍ؛ تُعَدُّ من ركائز النَّص فنيّاً ونفسيّاً، وهي: مفردة" الشَّكّ" وما يُشْتَقُّ منها. إذ وردت في النص خمس مرَّات: مرتين في البيت الأوَّل بصيغة المضارع" أشكُّ"،وثلاث مرَّات بصيغة المصدر: في البيت الثَّامن " شكٍّ"، والعاشر وكذلك الثَّالث عشر"الشَّكّ". والكلمة لُحْمتها وسُداها حرفان مهموسان، هما: الشّين والكاف، الشين" صوتٌ لَثَويٌ حنكيٌّ احتكاكيٌّ مهموس"(27). والكاف"صوتٌ حنكِيٌ قَصِيٌ انفجاريٌ مهموس"(28)، وقد جاء منبوراً بالتضعيف، يعكس نبره وكونه قصيّاً ما يوحي بوجعٍ داخليّ.

وربَّما يزيد من الإحساس بالأصوات المهموسة إيحاءً بالألم المكتَّم؛ أن" الدِّراسات المختبريَّة الصَّوتيَّة كشفت، أن الأصوات المهموسة تنتج بجهد مضاعف، وتحتاج إلى وقت أكثر من الأصوات المجهورة،التي تنتج بجهد ووقت أقلّ، لذا يكشف تجمّع الأصوات المجهورة والمهموسة، في أسطر القصيدة، الخارطة الدّلاليَّة المرتبطة بالحالة النفسيَّة التي يتولَّد في ظلِّها الخطاب، وفقاً لمبدأ الوقت والجهد المتاحين للشاعر،وقد يحاكي هذا التّنوُّع نوعاً من الانفعالات والمضامين، التي يريد الشاعر أن يثيرها،أو تتسرب عبر النسيج الشعري مع تيار الدلالات الخفيَّة"(29) .

ولا يقل دور الأصوات المجهورة في نصّ الفيصل عن دور الأصوات المهموسة؛ توظيفاً لإنتاج دلالة النص. ولْنأْخذ صوتاً كالنون، كانت له غلبة الحضور في النص، فهو صوت الرَّوِيّ في قافيتها، وهو من الأصوات الغالبة في أبياتها، إذْ قد مثَّل حضوراً طاغياً في الأبيات:الأول والثاني والثالث والخامس والسادس والسابع والعاشر وقبل الأخير والأخير على التوالي، وكثُر مجيئه منبوراً بالتضعيف في القافية، ممدوداً بياء المتكلم، ولم تخلُ بعض الكلمات في حشو الأبيات من ذلك.

وإذا عرفنا أن" النون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور"(30)؛ أدركنا أنَّه من أصوات الوضوح السَّمعي، وقد تعمَّد الشاعر- أو هداه حسّه الملتاع- أن يجعله رويّاً في القافية، التي ينتهي عندها موج النغم صاكّاً سمع المتلقي، ليعايش الشاعرَ أوجاعه في خصوصيتها، التي عكسها المد بياء المتكلم، وزاد حضورها بنبر النُّون وتنغيمه مضعّفاً. وقد جعل الأصواتيون المحدثون مثل: النبر، والتنغيم، والتفخيم...إلخ؛ من السمات فوق التركيبيَّة، التي لها دور مهم في الإيحاء بالمعنى كشفاً عن انفعالات المبدع. فعلى" حين أنَّ النبر والتفخيم في اللغة العربية سِمتان غير تميزيتين(لا يغيران من دلالة المعنى)، ولكن هذه السمات التي هي غير تمييزيَّة في اللغة، يصبح لها تأثير مضاف، وتسهم في توكيد الدلالات **emphasis** وزيادة الإيحاء، وكشف مسارب الشعور والانفعالات"(31).

ولقد أوحت الكلمات المنبورة من خلال صوت النون، وهو صوت نحاسي رنَّان،جاء بصحبة أصوات المدّ؛ بأنَّ ثمَّة مكتَّماً موجِعاً وموجّعاً، ولعل ذلك يبدو من خلال تكنيك مهم الآن:هو تكنيك"الإنشاد" تمثيلاً للمعنى. ولعلَّ هذا ما أبان عنه –إن صحَّ هذا التَّمثيل- صوت أمّ كلثوم، وهي تنشد- بإحساس من يراعي مخارج الألفاظ نبْراً وتنغيماً- قصيدة "عواطف حائرة" أو " ثورة الشَّك"؛ وبخاصةٍ إذا عرفنا أن" النبر الذي هو نشاط عضوي يؤدي إلى إنتاج كميَّة أكبر من الهواء الخارج من الرئتين،لذلك يكون المقطع المنبور(درجة علوّ الصوت) أوضح من المقطع غير المنبور، ويضم المقطع المنبور غالباً صوتاً صائتاً(مركز الوضوح)"(32). وقد تحقَّق هذا كثيراً، كما بينّا من خلال اقتران النون بصائت طويل مُعْوِل مثل ياء التي دلَّت على المتكلم، ممَّا أعطى إحساساً أكثر بعواطف الشاعر الحائرة، وثورة شكِّهِ.

أحسب في نهاية هذا البحث، أنَّ فكرة " تداول المعاني" التي احتضنتها المعارضة التي كشفت بدورها عن التناص الفاعل؛ قد كشفت عمَّا بين قصيدَتَي نخلة والفيصل من تباينات في درجة تمثُّل الأخير من الأوَّل لمعاني الحبّ، في إعادةٍ مثمرة وفاعلة في نتاج مزيد من دلالات معاني الحب،قضايا ومواقف، كما يزعم البحث- من خلال التحليل ثانيةً- أنه سعي إلى تحقيق تقارب بين مصطلحات تراثيَّة مثل: تداول المعاني/ السرقات المحمودة/ المعارضة، وما يستوعبها أخيراً – وفق مقاربة تحليلية مستبطِنة- المصطلح المعاصر"التَّناصّ".كما يزعم أنّ آفاق التحليل كرّست للكشف عن شعريَّة إيقاع قصيدة "عواطف حائرة" للفيصل نغماً وإنشاداً، فيما يتصل بأمر معارضته في تناصها المتميّز، ممَّا حقق لها خلوداً إيقاعياً ومعنوياً مَعِيشاً في الوجدان والعقل العربيين، حتى وقتنا الحاضر. رحم الله الأمير الشَّاعر عبد الله الفيصل.

هوامش البحث وإحالاته

1- د. يوسف بكّار- " عبد الله الفيصل .. دراسة ومختارات"- دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- ط1-1425هـ-2004م- ص12

2- نفسه، 15

3- د. عبد الرحمن إسماعيل السماعيل- " المعارضات الشعرية .. دراسة تاريخيَّة ونقديَّة"- النادي الأدبي - جّدة – كتاب رقم(95)- ط1- 1425هـ- 2004م- ص192

4- د.أحمد سليم غانم- " تداول المعاني بين الشعراء ... قراءة في النظريَّة النقديَّة عند العرب"- المركز الثقافي العربي- بيروت- ط1-2006م – ص6

5- أبوهلال العسكري- "كتاب الصناعتين"- تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم- ط2- دار الفكر العربي- مصر- د.ت – ص202

6- نفسه،203

7- " تداول المعاني بين الشعراء.."- مرجع سابق،100

8- أمين نخلة- "الديوان الجديد"- قصيدة "الحب الأوَّل"- دار الكتاب اللبناني- بيروت- 1962- ص27،28

9- عبد الله الفيصل (محروم)- " ديوان وحي الحرمان"- دار الأصفهاني- جدّة – ط2- 1401هـ - 1981م- قصيدة " عواطف حائرة"- ص54:57

10- د.محمد عيد- " النحو المُصفَّى"- مكتبة الشباب- مصر- 1982م- ص272

11- نفسه، 275

12- "عبد الله الفيصل .. دراسة ومختارات"- مرجع سابق،34

13- نفسه،الصفحة نفسها

14- الفيومي- " المصباح المنير"- مادة" فتى"- مكتبة لبنان- بيروت-1990م

15- "عبد الله الفيصل.. دراسة ومختارات"- مرجع سابق، ص34

16- نفسه-34،35

17- د. علي عشري زايد-" عن بناء القصيدة العربية الحديثة"- مكتبة دار العلوم- مصر– ط2- 1979م- ص81

18- د.عبد القادر الرَّباعي- " الصورة الفنيَّة في شعر أبي تمَّام"- منشورات جامعة اليرموك- الأردن- ط1- 1980م- ص168

19- "النحو المصفَّى"- مرجع سابق،542

20- نفسه،285

21- " الصورة الفنيَّة في شعر أبي تمَّام"- مرجع سابق196

22- د. قاسم البريسم- " منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشِّعري"- دار الكنوز الأدبيَّة- بيروت- ط1- 2000م- ص52

23- "عن بناء القصيدة العربية الحديثة"- مرجع سابق، 48

24- د. محمد فتُّوح أحمد- " الرمز والرمزيَّة في الشعر المعاصر"- دار المعارف- ط3- 1984م- ص370

25- "منهج النقد الصوتي..."- مرجع سابق،47

26- نفسه،49

27- د.كمال محمد بشر- " علم اللغة العام... الأصوات"- دار المعارف- مصر- ط6- 1980م- ص120

28- نفسه، 108

29- "منهج النقد الصوتي..."- مرجع سابق،49

30- " علم اللغة العام...الأصوات"- مرجع سابق،130

31- "منهج النقد الصوتي..."- مرجع سابق- 46،47

32- نفسه،51

عتبات النص والمسكوت عنه

قراءة في نص شعري

بحث من إعداد:

د/ حافظ المغربي

أستاذ النقد الأدبي المشارك

كلية الآداب – جامعة الملك سعود

مدخل نظري مرجعي:

أصبحت عتبات النص، أو ما اصطلح كثير من النقاد على صكّه – مصطلحاً – باسم النص الموازيparatexte نصوصاً حافَّةً بالنص الأدبي / العمل. وقد توسَّع كثير من النقاد الغربيين في رصد مسميات لهذه العتبات؛ التي تدخل مع النصّ الأصلي في علاقات جدلية غاية في أهميتها، تكون مقدَّراً من مقدرات إنتاج مزيد من دلالات الشعرية، التي تفعِّل من دائرة التلقي الإيجابي، وفق تأويل كلٍّ من خِطابَيْ العتبات والنصوص التي تحفُّها، دون فصلٍ تعسُّفيٍّ بينهما، كما سنؤكد بعد قليل.

ولعل من أبرز نقاد الغرب الذين أَوْلَوا العتبات بدراسات معمَّقة على مستوى التنظير؛ كان جيرار جينيت، في كتابَيْه:(طروس) و(عتبات) ، ثمَّ نقاد آخرون من أبرزهم: كلود دوشيه وفيليب هامون. وعلى كثرة ما قرأت حول (العتبات) عند النقاد العرب؛ فإني وجدت حميد لحمداني من أوفى من نظَّر لها،في بحثٍ نظريٍّ، بعد استقراءٍ وافٍ لما كتبه الغربيون، وفي طليعتهم (هامون) و (جينيت).إن لحمداني يشير في بحثه: " إلى المصطلحات التي يوجد بينها تداخل في الدلالة على مظاهر نصيَّة قابلة لأن تلعب وظيفة الشروع في النص، وبالتالي تكون بمثابة عتبة له، ومن هذه المصطلحات: المطلع، الافتتاحية، المقدمة، التنبيه، التوطئة، التمهيد، المدخل، الإهداء، الشكر، بل يمكن أن نذهب بعيداً في فهم دور العتبة، ليشمل ذلك أيضاً: العنوان ومحتويات الغلاف، وكل العبارات والأقوال الاستهلالية المقتبسة، التي يفضّل كثير من الكتَّاب تصدير أعمالهم بها، وتكون لها علاقة مباشرة بموضوع النص وأبعاده "(1).

ويتوسَّع لحمداني في فهمه للعتبات، وفق استقرائه للشعر القديم والمعاصر؛ فيرى أن "هناك مَنْ ركَّز على عنوان النص، وهناك من اهتم بمطالع النص، أي الجمل والفقرات الأولى، وهو ما يسميه البعض الآخر بالافتتاحيات، بينما نجد آخرين التفتوا إلى المقدمات والمداخل ..."(2). ويؤكد لحمداني – وأنا أوافقه- " أن المقدمة والنهاية هما عتبتان بامتياز، لأن الأولى عتبة دخول إلى النص، والثانية عتبة الخروج منه "(3). وهذا معنًى يكرِّس لحمداني له في أكثر من موضع.

ويوقفنا لحمداني مع (فيليب هامون) من خلال حديث الأخير عمّا أسماه لحمداني بالمواقع الاستراتيجية في النَّص، التي تمثل في تمفصلات ووقفات أكثر أهمية؛ تصبُّ في مفهوم أكثر عمقاً للعتبات، استباقاً وارتجاعاً في منظومة تلقي النص؛ بين التَّوقع والمرجعية، فيذكر هامون

" من ذلك ما يلي:العنوان، الحاشية، المقدمة، المطلع، الذروة(ولعله يقصد ذروة النص كما هو الحال في العقدة القصصية على سبيل المثال)،التحوُّل ،الاستطراد، الوقف؛ ومثاله عن ذلك: التوقف عند منتصف البيت الشعريّ في القصيدة، الخلاصة، الخاتمة، وغير ذلك من المواقع التي رآها دالةً في النصوص وعتباتها. وما يلفت الانتباه هنا؛ هو أن (هامون) يتعامل مع العتبات على قدم المساواة من كل المواقع الاستراتيجية في النص، وهو ما يعطي الانطباع بأنه يعتبرها جزءاً لا ينفصل عن النص"(4). وبدون شكٍّ؛ فإن تعامل (هامون) على هذا النحو مع

النص وفقاً لعتباته؛ أمرٌ مهم في اعتصار مقدَّرات شعريته التي تفضي إلى إثراء دلالاته، وهو ما سنحاول إنجازه؛ من خلال تحليل لنصٍّ للشاعر (أمل دنقل) بعد قليل.

ويشيد لحمداني بمجهود (جينيت) في أكثر من موضع في مجال العتبات؛ حين يجعل جينيت من العتبات كل " ما يتضمن التعليقات والكتابات المنشورة حول النص ... ولعل مفهوم العتبة عنده ظلَّ مرتبطاً في الغالب بكل ما يمهّد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص"(5). وهو بلا شك مفهوم غاية في أهميته تمثُّلاً لمرامي النص وإضاءة جوانبه، وبخاصة إذا عرفنا أنه اهتم في مجال العتبات بزمن وضع العنوان ومكانه(6) ، فيما يمكن أن يتمثل – في رأي الباحث- زمن نشر القصيدة ، وفق تاريخ مهم يمثِّل علامة فارقة عند الأمم، بوصفها عتبة مهمة في تأويل النصوص، كما سنعرف من تحليلنا للقصيدة المختارة، في بحثي هذا. ومما وقف عنده لحمداني مختلفاً مع جينيت حول هذه النقطة؛أن " ما يثير الانتباه في التعريف الذي أخذ به جينيت للمقدمة، هو أنه ألحق به كل ما يُستخدَم لختم النصوص، كالتذييل، والخاتمة، وغيرها"(7)، حيث يرى لحمداني – مستنكراً- : أنه كيف يكونا (التذييل والخاتمة) من المقدمات ؟!، ولكنه خلاف شكلي في نهاية الأمر، غير أنه لا يقلِّل من أهمية كونهما عتبتين مهمتين، وهو ما اعترف به لحمداني، رغم أهمية احترازه.

والحق أن التوسع في مفهوم العتبات على هذا النحو الذي لا يحصر مسمياتها ووظائفها في واحدة منها بعينها كعتبة العنوان مثلاً؛ قد وسَّع مجال تفعيلها لدائرة تلقي النص، ومن ثَمَّ تأويله بما يكشف عن مناطق بكر، تسكن مساربه، لتشمل كل النصوص الموازية؛ في مصطلح دقيق(paratexte) ؛ جعله جينيت أحد مقدرات ما أسماه بـ(التعالي النصي) transtextulite،حيث حدد "جينيت موضوع الشعرية في التعالي النصي، وضمن هذا التصور لموضوع الشعرية؛ يدرس جينيت (الموازي النصي) paratexte كنمط من الأنماط الخمسة التي حددها للتعاليات النصية، وهي: معمارية النص...، والتوازي النصي: ويعني العلاقة التي تربط النص بهوامشه، ومصاحباته (المقدمات / الإهداءات / كلمة الغلاف)، الميتانصيَّة،التناص...، التعليق النصي..."(8) .

ولعل لحمداني قد تنبَّه إلى ما يثيره مصطلح (النص الموازي) من إرباك؛ إذا أخذنا بحرفية الاسم/ المصطلح، وفق هذا التركيب الوصفي، حيث يقول:" إن مصطلح النصوص الموازية الذي وضعه جيرار جينيت، يتضمن إشارة تُبعِد إلى حدٍّ ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال أي أنها تُقصِي فكرة الاتصال، ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته، فالعلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية،دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب"(9) .

وملحوظة لحمداني تنحو نحو الدقة، لأن العتبات؛ وإن كانت تُتَلقَّى وفق خطابها مستقلةً في بادئ الأمر– بما قد يحيل إلى أشياء خارج النص كالعناوين بوصفها عتبة أولى-؛ فإنها تظل في حيز الجزر المنعزلة إن لم تتفاعل بوصفها نصوصاً موازية مع النصوص التي تحفُّها، في (ديناميكية) تصنع مقدرات شعريتها لإنتاج المزيد، مما يثري النص دلالةً ومعنًى، ورؤيةً

لعوالم داخل النصوص وخارجها، بحيث تتمدد تفاعلاً داخل النص، لتنطق بالمزيد من المسكوت عنه. " وقد بينت الدراسات الحديثة أهمية هذه العتبات في بناء النص، فهي تشغل وظائف نصيَّة وتركيبية، تفسّر أبعاداً مركزية من استراتيجية الكتابة والتخييل"(10) .

غير أن العتبات في إطار مصطلح (النص الموازي)؛ لا ينفي ذلك كونها نصوصاً موازية؛ تحُفُّ – كالروح- جسد النصّ حائمةً حوله، تمنحه حيواتٍ متجددةً. وإذا كان معجب العدواني قد شبهها" بعتبة البيت التي تربط الداخل بالخارج، وتُوطَأُ عند الدخول؛ المكان الذي لا غنًى عنه للداخل إلى المنزل، في حين لا يمكن لذلك الداخل أن يطَأَ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه"(11)؛ فإنني يمكن أن أشبهها بالمصباح المعلّق في الغرفة، موازياً – على نحو من الأنحاء- لكل جنباتها، بحيث لا تكون له قيمة في ذاته إلا إذا ملأ إشعاع ضوئه كل جنباتها مبدداً فيها جوانب معتمة.

والعلاقة بين العتبات والنص / العمل الأدبيّ؛ علاقة جدلية مرجعية، لا تتخذ شكلاً مستقيماً، له نقطة بداية ونهاية، فالعنوان مثلاً بوصفه عتبة بداية، " وباعتباره مظهراً من مظاهر العتبات؛ ذو طبيعة مرجعية، لأنه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه"(12) ، وكذلك كل عتبات النص التالية: كالعناوين الجانبية، والمطالع، والحافّة به: كتواريخ النشر،وماكُتِبَ حوله من دراسات. " إذ إن (النصوص الموازية) تقوم عليها بنيات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصّاً صادماً للمتلقي، له وميض التعريف، بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"(13).

لكل ما تقدم؛ نستطيع القول: إن العتبات ظلَّت كنزاً من كنوز النقد الأدبي من عدَّة زوايا: كالتلقي، وتحليل الخطاب، والتعالي النَّصي، كما أنها ستظلُّ –أبداً- دوالَّ سيميولوجية فاعلة في النصوص التي تحفّها. فإذا كان النص / العمل بؤرة من بؤر التأويل والقراءة التحليلية – بوصفه بنية متكاملة، ومبنية من بنيات مُعِينة قابلة للتفكيك لإعادة البناء-؛ فإن العتبات وفق كل هذا لم تعد أشياء مهمَّشة كالسابق؛ لا يُلْتَفَتُ إليها. لذلك " جاءت التفكيكية لتعيد الاعتبار للهامش، الذي ظلَّ لا مُفَكَّراً فيه، بل مسكوتاً عنه، لِتُبيّنَ أن أهمية الهامش لا تقل عن أهمية المركز، بل إن الهامش يلعب أحياناً دوراً حاسماً في إحداث تغييرات دراماتيكيَّة في بنيات المركز ومؤسَّساته"(14) . بل قد تصبح هي الكاشفة في أحايين كثيرة عن المسكوت عنه في بِنى النص الثَّاوية في تلافيف جمالياته.

عتباتُ النّصِّ المُختار.. رؤية تفكيكيَّة:

لقد جعلنا ما سبق من حديثنا مرجعيَّةً مهمة توَصِّل لمسمَّيات العتبات ومفاهيمها، وفق ما سنعوزه منها للنص المختار في حيِّز الإجراء والتطبيق، فيما قد تُنْطِقُ به هذه العتبات المسكوت

عنه فيه. والنص الذي وقع اختيارنا عليه هو قصيدة للشاعر أمل دُنْقُل؛ عنوانها الرئيس: " من مذكِّرات المتنبِّي"، وأسفله عنوان فرعيّ، وُضِعَ أسفل العنوان الرئيس بين قوسين على النحو التالي: (في مِصر)، والقصيدة من ديوانه المعنون: " البكاء بين يدَيْ زرقاء اليمامة"، ضمن الأعمال الكاملة للشاعر(15) ،وقد ذُيِّلت القصيدة بتاريخ كتابتها وزمنه، وهو:"حزيران 1968".

وعلى النحو السابق؛ تتمثَّل أمامنا عتبات ثلاث:عتبة العنوان الرئيس:"من مذكرات المتنبي"، وعتبة العنوان الفرعي:"في مِصر"،وعتبة التّذييل / زمن كتابة القصيدة / تاريخها، وهو:"حزيران 1968"، وثمَّة عتبات أُخَر سيبين تحليلنا للقصيدة عن أهميتها ، وهي عتبة المفتتح/ المطلع، وعتبة الخاتمة/ نهاية النّص، وما قد نقف عليه من عتبات غير ما سبق، كعتبة (ما كُتِبَ حول النص من رؤى النقَّاد تحليلاً للقصيدة)، ككتابات الدكتورين علي عشري زايد وأحمد مجاهد، وكلها عتبات تناولها الكتاب الغربيون والعرب؛ من حيث أهميتها في استجلاء مرامي النَّص كما بيّنا من قبلُ، وما سيتبين من التحليل. وسنحاول– وفق بكارة التَّلقي- أن نقف وقفات أولى مع العتبات القصيرة البارزة في النص؛ كعتبَتيَ العنوان الرئيس والفرعي، ثم عتبة التَّذييل / زمن كتابة القصيدة وتاريخها، مرجئين تحليل العتبات الأُخَر؛ من خلال التحليل الموسَّع للقصيدة، وما قد يسفر عنه دور كلّ منِ هذه العتبات –مجتمِعةً- في تكريس شعريات جديدة.

العنوان الرئيس:

لم تحظَ عتبة من العتبات بمثل ما حظيت به عتبة العنوان، ذلك أنها أولى عتباته التي تمثِّل مداخله،التي يقع عليها المتلقي سايكولوجياً ومعرفياً، بما قد تحيل إليه؛ ممَّا هو خارج النص أو داخله." إنَّ العنوان،وإنْ كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة seuil للنص؛ فإنه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النص ، إلا بعد اجتياز هذه العتبة.إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص ... باعتباره سُمّاً وترياقاً في آنٍ واحد: فالعنوان، عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقاً محفِّزاً لقراءة النص، وحينما ينفِّر القارئ من تلقِّي النص؛ يصير سُمّاً، يفضي إلى موت النص، وعدم قراءته."(15) .

وقد لا نكون معنيين باختلاف النقَّاد حول درجة حِرفية اختيار الشعراء والكتَّاب عناوينهم، بين التقليدي والمطروق والتعييني والعُرفي؛ في جانبٍ يُعَدُّ سلبياً، وبين ما يتجاوز المألوف، بما" يتولَّد عن مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر على إثارة الانتباه فحسب؛ وإنما أيضاً تثير فضول التساؤل لديه. إنها لا تتركه يطمئن إلى جمالية العنوان أو مفارقة الدلالة فيه، لكنها تستدرجه إلى الدخول في الحدثية النصيَّة، عبر مفتاحية العنوان الذي يُلتقَط من قلب المشهد الشعري، وهو في ذُراه. وبهذا يقدّم العنوان إلى القارئ طرفاً من نصٍّ يغريه باستدعاء سائره"(16) .

والحق أن هذه القضية فيها نظر، لأن الأدعى للقبول هو مدى تحقيق العنوان لشعرية النص، في إسهام فاعل، سواءٌ أكان مألوفاً أو غير مألوف عند المتلقي، وهذه أمور تتحقق بمدى تمدد العنوان داخل النص، واستنطاق مساربه. فقد يكون العنوان غير مألوف – في بريق خادع – لنصٍّ رديء، ليس له من شعرية الشعر قلامة ظفر، وقد يكون مألوفاً؛ ولكنه مخالف لحدس المتلقي مخاتلةً أو مفارقةً، حين يشرع في تحليل نصٍّ، يحمل بعنوانه – تماهياً وتناصًّا مع ما عنونه من نصٍّ/ عمل- من مقدرات شعريتهما معاً الشيء الكثير؛ في استدراج إلى الدخول في الحداثية النصيَّة ،لكن بما يكون محصوله إيجابياً، وفق التأويل والتلقي والشعرية.

إن تفكيك عنوان رئيس مثل:" من مذكرات المتنبي" عن بنية النص الذي عنونه، الذي لمَّا يقرأ المتلقي تفاصيله؛ يدور في حيِّز عنوان مألوف يخاتل أفق التلقي أولاً، إلى ما هو خارج النص. فإننا حين نقف على "مِنْ" حرف الجر الذي دخل على لفظة "مذكرات" المجرورة به؛ فإنها تفيد التبعيض، وعليه يكون المتوقع: أن الشاعر سوف يذكر بعض (وليس كل) مذكرات المتنبي، ثم توقفنا لفظة " مذكرات" – وفق تركيب إضافي- مع اسم شخصية مشهورة كالمتنبي، عند بعد تاريخي، يجترُّ تاريخًا طويلاً؛ أكثره مُرٌّ وأقلُّه حلوٌ للمتنبي في زمن مضى، غير أنه ممَّا يخايل حدس المتلقي وأفق انتظاره مراتٍ؛ لفظة:" مذكِّرات"؛ التي اتخذت بُعداً سيرياً معاصراً، بمعنى أنه كان يتوقَّع: أن يتأرجح أفق تلقيه بين كون النص سيدور في حيِّز بين التراث: كون الشاعر قديماً، والمعاصرة: كون الشاعر أمل دنقل معاصراً. فهل سيقدّم النص سيرة ذاتية للمتنبي في جانب منها، وإن حدث هذا فبأي كيفية وأينيَّة سيكون؟!، وهل هذا المتلقي قد تلقِّى النص في حيِّز مقروئيةٍ للديوان الذي وردت فيه القصيدة، أم سقط عليها متصفِّحاً لأول وهلة؟!.

العنوان الفرعي:

إذا وصل المتلقي إلى عتبة العنوان الفرعي:"في مِصر"، الذي جاء في منتصف الصفحة، وعلى رأس مطلعها مقوَّساً،ثم ربطه بالعنوان الرئيس؛ التأم عنده بعض ما انكسر من أفق تلقيه للعنوان الرئيس، إذ سيتأكد أن البعد المكاني الذي يحمله العنوان الفرعي يؤكد التبعيض،لأن المذكرات هي بعض ما سيكتبه في حيز واحد من الأماكن التي تنقَّل بينها المتنبي من الشام إلى العراق إلى مصر، لينحصر أفق تلقي القارئ وحدسه – ربطاً بين العنوانين الأصلي والفرعي- في كون أنَّ ما سيكتبه المتنبي من مذكراته في مصر، ومن المتوقع عنده أنها ستكون مذكرات مرتبطة بمكان كرهه، حيث ارتبط بكافور الذي ذمَّه وذمَّ الإقامة فيه معه، وكره فيه مكاناً أُصيب فيه بأدواء جسدية: كالحمَّى، ومعنوية: حيث لم يجد فيه ما يليق بطموحاته وعبقريته، وهو أمرٌ كرَّس له في شعره، وحفظناه عنه، متوقعين أن نجد صداه في قصيدة أمل دنقل.

التذييل (تاريخ نشر القصيدة):

إنها عتبة فارقة، قد تعيدنا – إذا ما افترضنا أنَّ القارئ لم يسقط بصره عليها- إلى معاودة قراءة النص وتأويله وفق قراءات أُخَر. إنَّ تاريخاً مثل: "حزيران 1968"، سوف يعيد كل متلقٍ إلى ما قبل زمن كتابة دنقل لقصيدته بسنة كاملة حيث تاريخ نكسة لا تُنسى :"حزيران 1967"، وهو ما يحمل وجدانياً ونفسياً وتاريخياً وسياسياً الشيء الكثير، الذي يمكن أن نتبين دلائله من خلال تحليل القصيدة.

فهل بعد كل هذه القراءات الأولى لأبرز عتبات النص؛ نكون قد هتكنا ستره وسرَّه وأصبح كتاباً مفتوحاً،أم أنَّ ثمَّة أشياء مسكوتاً عنها، مخبوءةً في تلافيف شعريته؛ يمكن أن تكشف عنها عتباته.هذا ما سنحاول أن نكشف عنه من خلال سعينا إلى تلمُّس التحليل الموضوعي للقصيدة، محاولين ألا ننزلق إلى توظيف النص من أجل عيون العتبات، في تعسُّفٍ قد يهدر شعريته.

تحليل القصيدة وخطاب العتبات :

يبدأ أمل دنقل المقطع الأول من قصيدته، التي قسَّم مقاطعها إلى ما يشبه المشاهد، ليطالعنا بمطلع القصيدة؛ الذي سنعدُّه "عتبة" مهمة من عتباتها،حيث يقول:(17)

** أكرهُ لونَ الخمرِ في القنينهْ

لكنَّني أدْمنتُها استشفاءا

لأنَّني منذُ أتيتُ هذهِ المدينهْ

وصرْتُ في القصورِ ببَّغاءا

عرفتُ فيها الدَّاءَ

إن مشهد المطلع على هذا النحو يقرِّبنا- بوصفه عتبة مهمة ومحيلة- إلى عتبَتَيْ العنوان الرئيس والفرعي. إننا يمكن أن نستدعي بالمشهد السابق على نحوٍ من الأنحاء – وفق فكرة الاستشفاء من الخمر بالدَّاء الذي يصير دواءً للنسيان- بيت أبي نُوَاس الذائع:

دعْ عنكَ لَوْمِيْ فإنَّ الَّلومَ إغراءُ   وداوِني بالتي كانتْ هيَ الدَّاءُ

كما أنّه يستدعي من غور بعيد بيتاً للمتنبي نفسه جاء مطلعاً لإحدى قصائده التي يمدح فيها كافوراً، وقد عدَّها بعض النقَّاد من أسوأ ما تُفتتَحُ به قصائد المدح، وهو البيت القائل فيه:

كفىْ بكَ داءً أنْ ترى الموْتَ شافيا   وحسْبُ الأمانيْ أنْ يكُنَّ أمَانِيَا

إنَّ دنقل يتناصّ إذن مع المتنبي، ليقرِّب حدس أفق انتظار القارئ نحو العنوان، ليكون المطلع عتبةً تحيل إلى عتبةٍ، ويكون المطلع صفحةً أولى من صفحات المتنبي في مذكراته،فينطق المطلع بما لا يريح من أمر علاقة المتنبي بالمكان، حين يستبدل أمل –في استدعائه- الخمر بالموت، ليكون شرب الخمر الذي يكرهها إدماناً مساوياً للموت، الذي يغدو طقس إدمان،ينسيه موتاً أفظعَ معنوياً؛ حيث صار في القصور المصرية (الكافورية) ببَّغاءً، يردد ما يُقالُ له، دون إرادة، وهذا يقرّبنا إلى عتبة العنوان الفرعي:(في مصر) ، حيث يشير إليها: "هذه المدينة"، ويُرْجِعُ ضمير الغيبة إليها:" عرفتُ فيها الداء"، بما يُقِرّ ُفي وجدان المتلقي تغلغل العنوان الرئيسي والفرعي بوصفهما عتبتينِ؛ في عتبة المطلع؛ كلٌّ منهما تحيل إلى الأخرى. فإذا ما عرفنا أن العتبات بوصفها "نصوصاً موازية"، و"التناصّ" بوصفه نصّاً يستدعي نصّاً / نصوصاً تحضر فيه بشكل عام أو خاص هي من أنماط "التعالي النصيّ"؛ أدركنا قيمة هذا التعالي النَّصيّ الذي أشار إليه"جينيت" في التحام بنيته، وخلق شعريتها بعد تفكيكها.

****

ومع المقطع الثاني؛ يتكرَّس دورٌ آخرُ لعتبة المطلع، بعد أن أحالت إلى العناوين، وأحالت العناوين إليها، لكشف جوانب من التأويل، داخل بنية النَّص الأصلي، حيث يقول أمل(18):

**** أَمْثُلُ ساعةَ الضُّحى بينَ يَدَيْ كافورْ**

ليطمئِنَ قلبُهُ ، فما يزالُ طيْرُهُ المأسورْ

لا يتركُ السِّجنَ ولا يطيرْ!

أُبصِرُ تلكَ الشَّفَةَ المثقوْبَهْ

ووجهَهُ المسودَّ، والرُّجولةَ المسلوبهْ

... أبكي على العروبهْ

إنَّ ذِكر كافور بعد مصر؛ يكرّس لدى المتلقي بعداً جديداً من تغلغل عتبَتَيْ العنوان في المشهدين، فقد أصبح المتنبي سجيناً أسيراً لدى كافور، العبد الذي عرفناه من المتنبي، أسود اللون، كما في مثل قوله:(19)

وإنَّكَ لا تدري أَلونُكَ أسودُ   من الجهلِ أم قد صارَ أبيضَ صافيا

وسجنه على النحو الذي وصفه عليه دنقل ذليلاً لعبدٍ ذي شفةٍ مثقوبة، وهو الشاعر الكبير؛ يستدعي من قول المتنبي: (20)

أَصخرةٌ أنا مالي لا تحرّكني	**هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ**
ما كنتُ أحسبُني أحيا إلى زمنٍ	**يُسئُ بي فيه عبدٌ وهْوَ محمودُ**
وأنَّ ذا الأسودَ المثقوبَ مِشْفرُهُ	**تُطيعهُ ذي العضاريطُ الرَّعاديدُ**

فإذا ما وصل المتلقي مع أمل يصف المتنبي على هذه الحال المزرية،إلى قول الأول:"...أبكي على العروبهْ"؛ استوقفته – ولو إلى حين – لفظة "العروبة" بوصفها كلمة معاصرة نَسَباً، عند بعدٍ سياسيّ ، يلوح من بعيد، يمكن أن يلقي بظلاله على العنوان التاريخي الاجتماعي، وقد رأى العبد يتحكَّم في مصيره، ومصير شعب مصر(قلب العروبة)، وموئلها، الذي اغتصبه كافور. وربَّما اتضح هذا البعد السياسي أكثر مع المقطع الثالث.

****

يبدأ المقطع الثالث، بمشهدٍ آخر من مشاهد الذلِّ، والمتلقي محمَّلٌ أفق انتظاره بأبعادٍ؛ بعضها غائمٌ، حيث يقول دنقل:(21)

****يومئُ يستنشدُنِي : أُنْشِدُهُ عن سيْفِهِ الشُّجاعْ**

وسيْفُهُ في غِمْدِهِ .. يأكُلُهُ الصَّدأْ !

وعندما يسقطُ جفناهُ الثَّقيلانِ وينكفئْ

أسيْرُ مُثْقَلَ الخُطىْ في رِدَّهاتِ القَصرْ

أُبصِرُ أهلَ مِصرْ ..

ينتظِرونهُ .. ليرفعوا إليهِ المظلماتِ والرِّقاعْ !

... جاريتيْ مِنْ حَلَبْ ، تسالُني "متى نعودْ ؟ "

قلتُ : " الجنودُ يملأونَ نُقَطَ الحُدودْ

ما بيننا وبينَ سيْفِ الدَّولهْ

قالتْ : سئمْتُ من مِصرَ، ومن رخاوةِ الرُّكودْ

فقلتُ : قد سئمتُ ـ مثلكِ ـ القِيامَ والقعُودْ

بيْنَ يَدَيْ أميرِها الأبلَهْ

لعَنتُ كافورا

ونمتُّ مقهورا ..

يقوم هذا المقطع/ المشهد على مفارقة – كما هو شأن المقاطع التالية ـ؛ بما يكرّس مضموناً وشكلاً لمفهوم المذكرات التي يكتبها الإنسان في جانب مظلم من حياته. إن إيماء كافور للمتنبي؛ بما يوحي به فعل الإيماء هنا من احتقار لشأن الشاعر الذي يُؤمَر فيُطاع بإشارة – وليس بطلب كريم- ؛ لَيُوحِي بما عليه أمر الشاعر من هوان، تتبدى منه المفارقة الفادحة، حين ينشده عن بطولات مزعومة يحققها بسيفه، وسيفه في غمده لم يُسلَّ على أعداء دينه وعروبته، بل هو لا يلتفت أصلاً – في تعميق للمفارقة- لأهله ورعيته المظلومين في عهده.

وتزداد فداحة المفارقة؛حين ينتقل الشاعر من تكنيك الحوار الداخلي (المونولوج) إلى الخارجي (الديالوج)، وهو يستدعي جاريته الحلبية؛ تشكو(من مصر) مكاناً طارداً تريد منه فكاكاً، كما يريده الشاعر وهو يحاورها، بما يكشف عن سلبية ما يعيشه شاعر فارس بحجم المتنبي في ظل أمير أبله – في نظره- كثيراً ما سخر منه في شعره، حيث فلَّت نخوته وعروبته وصدأ سيفه. ولاشكَّ أن الديالوج والمنولوج تكنيكان يصبَّان ويحيلان إلى العنوان الرئيس والفرعي عل حدٍّ سواء. فـ" مذكرات المتنبي" "في مصر"؛ طبَعِيٌّ أن يتحدَّث فيها عن نفسه وذكرياته مع الآخرين، ويمكن أن يعمّق تكنيك القَصّ –على مدار النص- إحساسنا بالعنوان المتغلغل في القصيدة، بوصف ما يكتبه (مذكّراتٍ) تُقَصُّ.

وإذا كان (سيف) كافور قد أكله الصَّدأ؛ فإن سيفاً آخرَ بطلاً – اسماً وفعلاً- يستدعيه أمل من مكان آخر غير مصر، إنه القائد والحاكم العربي المسلم (سيف الدولة الحمدانيّ) من حلب. ويوقفنا مع استدعاء أمل لسيف الدولة؛ قوله لجاريته:" قلتُ: الجنودُ يملأونَ نُقطَ الحدودْ ما بيننا وبين سيف الدَّولهْ"؛ عند بُعدٍ سياسي جديد- وفق هذه المفارقات- يُخايل، وربَّما يؤكد لأفق انتظار القارئ:أنَّ كلاً من (كافور) و(سيف الدولة) يتجاوزان رمزهما التاريخي إلى رمز سياسي معاصر، في صورة مفارقة، ربَّما ليُعرِّض أمل بزعامات معاصرة كاذبة – لَمَّا تتضح بعدُ إدانته لها مواقفَ ورؤًى- ،بما قد يصبغ العنوان – إحالةً- بصبغة سياسية، تتجاوز دور المذكرات التاريخي القديم، إلى السياسي المعاصر.

وقد تنبّه د. محمَّد عويس إلى ما يسبغه العنوان وما ينبّه إليه من هذه الأبعاد، من حيث " الكشف عن بعض المؤثرات التي تظهرها بعض العنوانات، من مثل الاتجاهات السياسية والمذهبية، ومن مثل التأثُّر بمؤثرات اجتماعية بعينها، وتأثُّر العنوانات بالأحداث المعاصرة للأعمال الأدبية، فنحن نلحظ سيطرة هذه الأحداث على عنوانات كثير من هذه الأعمال"(22). ولعل هذا ينبهنا إلى أن بنية النص من خلال بعض مشاهدها قد أشارت – في تفاعل بين النص والعنوان- إلى تحوُّل خطاب العنوان:"من مذكرات المتنبي (في مصر)" من محض تاريخي وما يحمله في باطنه من أبعاد أخرى مسكوت عنها، إلى ما يمكن أن ينطق بأبعاد سياسية ثاوية في ضميره؛ من خلال حديث أمل عن: "نقط الحدود" بين أرجاء الوطن العربي المقسَّم أهواءَ وحُكَّاماً.

ولعلَّ الدكتور عشري كان متنبِّهاً – إذا ما أخذنا ما يقول به النقاد حول النص عتبةً كما يرى جينيت- إلى البعد السياسي الذي تحدوه المفارقة، حين ذكر أنَّ:" الشاعر أمل دنقل في (من مذكرات المتنبي في مصر)؛ يعري من خلال توظيفه لهذا الموقف (يقصد موقف المتنبي من كافور) حقيقة بعض القوى الضعيفة المهزومة، التي تحاول أنْ تغطِّي ضعفها بممارسة السلطان على رعاياها في الداخل، وإخفاقها في صنع أمجاد حقيقية بكفاحها وصمودها، باختلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء"(23).

إن مصر في المشهد السَّابق، ووضعية عيش الشاعر فيها على نحوٍ مُستعبَد، يتذرَّع بالنفاق لحاكمها كافور، وانكسار الشاعر وهو يهيم على وجهه وسط جموع المظاليم من أهلها؛ يحيلنا إلى العنوان الفرعي الموضوع بين قوسين، على هذا النحو:(في مصر)، كل هذا يجعلنا نقيم جدليَّة بين المشهد والعنوان الذي يحمل بعداً مكانياً. إنَّ مصر تتقزَّم في رؤية الشاعر وتُوضَع مهمَّشةً بين قوسين يطرحان علامات استفهام حول الزَّعامات العربية الكاذبة – في رؤية الشاعر-،التي يرمز إليها كافور، ليكون البديل استدعاء حكَّام القول والفعل من عمق التاريخ، وبشخصيتهم الحقيقيَّة، ومن أماكن وعواصم عربيَّة أخرى غير مصر؛ ليتأكَّد في وعينا أن أملاً كان يخاتل بعنوانَيْهِ على هذا النحو:(من مذكرات المتنبي "في مصر") وعي المتلقي، ليجعل من العنوان فَخّاً وشَرَكاً؛ يجذبه إلى قراءة النص على أنَّه مجرد مذكِّرات يكتبها المتنبي، أو يكتب بعضها (في مصر)، وهو في الحقيقة يكتبها عنها وعن غيرها، بما يمكن أن يقرِّبنا أكثر ممَّا أراد، من خلال المقاطع التالية.

****

استثماراً لدور المفارقة التصويرية – التي عدَّها محمد مهدي غالي تكنيكاً مهمّاً في توظيف عتبات النَّص(24) – يبدأ أمل مقطعاً جديداً وفق مفارقة فادحة؛ تكشف عن مسكوتٍ عنه في غَوْر نصِّه المعنون بعنوانين يلوحان مخاتلَيْن؛ حيث يبدأ المقطع الرابع بقوله:

**** "خَوْلَةُ" تلكَ البدويَّةُ الشَّمُوْسْ**

لقِيتُها بالقُربِ من "أريْحا"

سُويْعَةً، ثمَّ افترقنا دون أنْ نبوحا

لكنَّها كل مساءٍ في خاطريْ تجوسْ

يفترُّ بالشَّوْقِ ثغْرها العَبُوسْ

أَشَمُّ وجهها الصَّبُوحا

أضُمُّ صدْرَهَا الجمُوحا

....

بدءاً من هذا المقطع؛ يتحوَّل أمل بالخطاب إلى وجهة أكثر قرباً إلى هواجس سياسيَّة تتذرَّع بالتاريخ، في منحًى يقرب إلى معاصرة الهمِّ، فـ"خوْلةُ" هي أخت سيف الدَّولة، لنا أن نتخيَّل صدق مشاعر المتنبي التي نقلها أمل على لسانه نحوها، لحبِّه لأخيها، بوصفهما رمزيْنِ للمجد العربي الغابر. لكن لماذا جعله أمل يقابلها في "أريحا"؛ التي وضع مسمَّاها –مدينةً- بين هلالين؟!، ولماذا جعل ثغرها يفترُّ بالعتاب كما يفترُّ بالشوق، دون أن يبوح كلاهما للآخر، وهي التي تجوس في خياله (ربَّما فتاةً لأحلامه)،صبوحة الوجه مليحة الضَّمِّ؟!. وهنا تتبدَّى مفاجأة تكسر أفق انتظار القارئ، وقد استنام - إلى حين- للمشهد الرومانسي السَّابق، حين يُفاجِئ أمل أفق انتظاره بقوله – بعد نقاط القطع التي تشي بمسكوتٍ عنه- (26) :

****سألتُ عنها القادمينَ في القوافِلْ**

فأخبروني أنَّها ظلَّت بسيفها تقاتلْ..

في الَّليلِ تجَّارَ الرَّقيقِ عن خِبائِهَا

حينَ أغاروا، ثُمَّ غادروا شقيقها ذبيْحا

والأبَ عاجزاً كسيْحا

واختطفوها، بينما الجيرانُ يرنُونَ من المنازلْ

يرتعدون جسداً ورُوْحا

لا يجرؤونَ أنْ يُغيثُوا سيفهَا الطَّرِيحا!

إنَّ "خولة" هنا لم تعُد- كما هي في المقطع السَّابق- تلك الفتاة الحبيبة. إنَّ آفاق التأويل تنطق هنا بما يمكن أن يحيلها امرأةً رمزاً للبطولة العربيَّة المسلوبة، في غيبة زعامات كاذبة، حيث يسعى تجار الرقيق إلى إهدار كرامتها العربيَّة وشرفها سَبْياً، وهي تقاتل دون عِرْضها بسيفها، بينما يكتفي جيرانها الجبناء الضُّعفاء بالنظر مذعورين عاجزين، وما أدقَّ وصف أمل لضعفهم بأنه ضعف الجسد والرُّوْح معاً، تعبيراً عن موتهم وهم أحياء، لا يجرؤون على فعل النّخوة إجارةً لامرأةٍ عربيَّة.

وإذا كانت آفاق التأويل قد اتَّسعت لأن تجعل من "خولة" / "أريحة" رمزاً للعروبة أو فلسطين المحتلَّة؛ فإن آفاق التأويل يمكن أن تتسع أيضاً لأن تجعل الجيران رموزاً لزعماء جبناء مُسيَّسين منهزمين، وتجعل منازلهم رموزاً لأوطان عربيَّة منكسرة، هي أقرب مكاناً، وأبعد مكانةً، من فلسطين/ أريحا / خولة، ليُلقِي كل هذا بظلاله على عتبة العناوين، والمطلع. حيث هي: "من مذكرات المتنبي"، لكن في جانبها السياسي المقهور، وهي ليست تستدعي مذكراته "في مصر" وحدها، ولكن تستدعي معها أوطاناً أخرى، وزعامات أُخَرَ،مسكوتاً عنها.

إن "خولة" هنا لم تعد هي العربيَّة العزيزة بنت الأشراف الأكرمين كما وصفها المتنبي ، وهو ينعاها إلى سيف الدّولة – كما كانت قديماً- حين قال:(27)

يا أختَ خيْرِ أخٍ يا بنتَ خيْرِ أبِ   كِنايةً بهما عن أشرفِ النَّسبِ

أُجِـلُّ قـدْرَكِ أنْ تُسْـمَيْ مـؤبَّـنـةً   ومَنْ يصِفْكِ فقدْ سمّاَكِ للعربِ

إنها خولة معاصرة، لا يتورع أمل (الشاعر المعاصر) أن يعلن اسمها على ملأ – وقد هتك سترها على ملأ – ، وقد جبُنَ منقذوها، فصارت رمزاً للوطن العربي المستباح المؤبَّن مثلها، ولم يعد سيف الدولة هو خير أخ، ولا (أبو الهيجاء) خير أبٍ، لقد استُبدِلا بزعماء آخرين من أمثال كافور." ويُفْهم من السِّياق السَّابق أنَّ ارتباط المتنبي بخولة ليس ارتباطاً عاطفياً، بل ارتباطاً قومياً، لذلك كانت علاقته بها في النص مقصورةً على دائرة الأحلام فقط، حتَّى لا يشوِّه الابتذال الحسِّي صورتها الأبيَّة الطَّاهرة، التي تتناسب مع دلالاتها الرَّمزيّة"(28). وهذه وغيرها معانٍ يكرّس لها أمل في الجزء التَّالي من المقطع، حين يعمّق فداحة المفارقة، مستدعياً كافوراً بوجهٍ جديد قائلاً:

(ساءلني كافورُ عن حزنيْ

فقلتُ: إنها تعيش الآنَ في بيزنطهْ

شريدةً كالقطَّهْ

تصيْحُ "كافرراهْ .. كافوراهْ .."

فصاحَ في خدَّامه أنْ يشتري جاريةً رُوميَّهْ

تُجْلَدُ كي تصيحَ "وا روماهْ وا روماهْ "

.. لكي يكونَ (العينُ بالعينِ

والسِّنَّ بالسنِّ !)

أحسب أنه بدأ يترسخ عند المتلقي أنَّ أمل دنقل الآن؛ يقترب أكثر من اتخاذ الشخصيات التي يستدعيها من غور تاريخنا في شكل الرموز والأقنعة التي يتخفَّى وراءها، ليبثَّ رؤاه هو، ويسقطها في خطاب سياسي واجتماعي يمثِّل قناعاته ورؤاه ومواقفه. إنه يستدعي كافوراً بمظهر موقف المتنبي منه، في جانبه السَّلبي، وفق ذاتية الرؤية التاريخية عند المتنبي – لا كما ذكرته كتب التَّاريخ المحايدة ـ ، ليسقط عليه، متخذاً منه رمزاً للزعامات الكاذبة الرِّعديدة، سلبية المواقف الجبانة، الضعيفة المستسلمة المخادعة، وفق مفارقات ساخرة.

ولكن دنقل يتوسَّع في مفهوم الأقنعة والاستدعاء للشخصيات– وفق المسكوت عنه في نصِّه- فإذا كان فيما سبق قد جعل طرَفَيْ المفارقة هما سيف الدولة الحاكم العربي الأبيّ المقدام الشريف، في مقابل كافور العبد المستخذي الرِّعديد الجبان؛ فإنه هنا يستدعي معهما على النحو السَّابق شخصيَة ثالثة، يعمِّق بها فداحة المفارقة، حيث يستدعي – تناصّاً- الخليفة المسلم رمز الرُّجولة والنخوة العربيَّة؛ المعتصم بالله العبَّاسيَّ، ولكن بأيَّة كيفيَّة؟.

إن دنقل – في خطاب ساخر حيال الزَّعامات التي على شاكلة كافور- يسقط رؤاه السياسية حيال مواقفهم المخزية. وعبر "ديالوج" يفعِّل درامية الأحداث؛ يجعل كافوراً سائله عن سبب حزنه، فلمَّا يكشف له عن سبب حزنه على خولة / الأمَّة العربيَّة، وأنها أسيرة عند الرُّوم تستنجد به مستغيثةً:" كافوراهْ كافوراهْ"، ما يكون من حاكم رعديد مثله سوى ردِّ فعلٍ سلبيٍّ؛ رسمه أمل في صورة كاريكاتيرية ساخرة وبسيطة، حين تخيَّله مشترياً أمَةً روميَّة تصرخ في قومها – لا زعمائها وحكَّامها- : وا روماهْ وا روماهْ"، ليكون العين بالعين والسّنَّ بالسِّنِّ، في انتقاصٍ – مسكوتٍ عنه- من نخوة العربيّ ونخوة المسلم ،على حدٍّ سواء.

وفي المقابل؛ تبدو صورة المعتصم تلوح من غور بعيد خلف بنية أسلوب الاستغاثة، حين لبَّى نداء المرأة العربيَّة، وفكَّ أسرها، ولقَّن أعداء الإسلام والعروبة درساً لم ينسَوْه، وقد حوَّلته استغاثتها من متنعِّمٍ سكِّيْرٍ، إلى مسلمٍ غيور، ألقى كأسه لنجدتها وفتح "عمُّوريَّة"، في مقابل

مواقف كافور المخزية. وكم كان أمل موفَّقاً حين استعان بتكنيكَيْ:" المونتاج" و"الفلاش باك"، ليفعِّل مفارقاته، في مشاهده السابقة ، وليوقع في وعي المتلقي شعريَّة عنوانه المعتمد على المذكّرات، ويجرّه في مخاتلة إلى عواصم عربية ،وأماكن عربيّة أخرى غير مصر، ليكسر أفق تلقيه، وسط إحساسه بالهمِّ العربي الذي يتجاوز مركزاً دون مركز، وأشخاصاً دون أشخاص. ولعلَّ كل هذا يتبدَّى جلياً من خلال لقطات المشهد الأخير.

****

تبدأ اللقطة الأولى من المشهد الأخير / المقطع الأخير، وقد تذرَّع أمل – في ارتداد المتنبي المعاصر- بالحلم، حين يستدعي كلاً من سيف الدولة وكافور وفق مفارقة جديدة قائلاً:(30)

**** في الليلِ؛ في حضرةِ كافورٍ ، أصابني السَّأمْ**

في جلستيْ نِمْتُ ... ولم أَنَمْ

حلُمْتُ لحْظَةً بِكَا

وجندُكَ الشُّجعانُ يهتفونَ: سيْفَ الدَّولهْ

وأنتَ شمْسٌ تختفي في هالةِ الغُبارِ عند الجولَهْ

ممتطياً جوادَكَ الأشْهَبَ، شاهراً حسامكَ المهلِكا

تصرُخُ في وجوهْ الرُّومْ

بصيحةِ الحربِ، فتسقُطُ العُيونُ في الحلقومْ!

تخوضُ ، لا تُبقِي لهم إلى النَّجاةِ مسْلَكَا

تهوِي، فلا غير الدِّماءِ والبُكا

ثمَّ تعودُ باسماً ومُنْهَكَا

حلُمْتُ لحظةً بِكَا

حينَ غفُوْتُ

لكنَّني حيْنَ صحوْتُ:

وجدتُ هذا السَّيِّدَ الرِّخْوا

تصدَّرَ البَهْوا

يقُصُّ في ندمانهِ عن سيْفِهِ الصَّارِمْ

وسيْفُهُ في غِمْدِهِ يأكُلُهُ الصَّدأْ !

وعندما يسقُطُ جفناهُ الثَّقيلانِ ، وينكفئْ ...

يبتسمُ الخادِمْ ... !

إنَّ هذه الصورة النَّاصعة لسيف الدَّولة – عبر تيمة الحلم- ؛ تصوّره فارساً عربياً مَهيْباً فعَّالاً، لا يصطنع الشِّعارات، فيه عزَّة المسلم، وقداسة الملائكة ؛ كمَلَك الموت، وفق تناصٍ قرآنيٍّ بعيد الغَوْر والعمق الفكريّ، من خلال هذه الصورة :" تصرخُ في وجوه الرُّوم بصيحة الحرب، فتسقطُ العيونُ في الحلقوم". إنَّ الشِّعارات تُصاغ من أجله؛ عن قناعةٍ توافق قناعة أفعاله قولاً وفعلاً، رجولةً ومواقف، ليستحقَّ في النهاية صدق مناداته بـ" يامنقذ العرب.. يامنقذ العرب"، في مقابل خنثوية المواقف –إنْ صحَّ هذا التعبير- مع كافور، الذي يقصُّ في ندمانه السّكارى - وهو الذي لم يُفِقْ فوْقة المعتصم- عن سيفه الصّارم، والسّيف آكلُهُ الصَّدا. وهنا نرى دنقل يكرر مرَّةً أخرى على لسان المتنبي هذه العبارة بمعناها لا بلفظها:" يقصُّ في ندمانه عن سيفه الصارم، وسيفُهُ في غِمْدِهِ يأكله الصَّدأ"، وهي عبارة كرَّسه بها المتنبي من قَبْلُ، ولكنه يتوجه بها هذه المرَّة إلى ندمانه، وليس إلى الشَّاعر النَّابه المقهور، وكأنه استخفَّ قومه فأطاعوه، صاحين أو مخمورين، وفي النهاية – وفق تحوُّلات في شكل الخطاب- كلٌّ يسخر منه.

ولعلَّ هذا الاستطراد من أمل مواقف ورؤى حول شخصيَّاته المستدعاة في تحوُّلات في المواقف مع شخصيَّة العنوان بوصفه عتبةً ضمَّت اسم المتنبي – كرَّستها عتبة المطلع بعد ذلك-؛ ما يذكِّرنا بحديث فيليب هامون عن كلٍّ من: (التحوُّل) و(الاستطراد) و(الوقف) بوصفها مواقع استراتيجيَّة في النصوص وعتباتها، رآها دالةً على أهميتها استباقاً واسترجاعاً في منظومة التَّلقي- بلا فصلٍ بين النصوص وعتباتها- وفق ما أزعم،يظل كل هذا متحققاً ونحن نرى وقفات الشاعر عبر كثرة علامات التعجب ونقاط القطع،لتغدو كل هذه المواقع من صميم العتبات، مقدَّراً من مقدّرات خلقها، أو إسهامها في خلق شعريَّة النُّصوص.

ويُطِلُّ الاستطراد مرَّةً أخرى؛ وفق (تحوُّلٍ) في الخطاب مواقف ورؤى، وعودةٍ إلى المكان الَّذي كرَّسه العنوان الجانبي / الفرعي (في مصر)، حيث يقول أمل في (ديالوج) بينه وبين جاريته(31) :

**** ... تسألُنِي جاريتي أنْ أكتري للبيتِ حُرَّاسا**

فقدْ طغى اللصوصُ في مصْرٍ ... بلا رادعْ

فقلتُ : هذا سيفيَ القاطعْ

ضعيْهِ خلفَ البابِ مِتْراسا !

(ما حاجتي للسيفِ مشهُورا

مادمتُ قد جاورتُ كافورا)

إنَّ هذا المشهد إفراز منطقيٌّ ونهاية محزنة وكئيبة أيضاً لعلاقة الشاعر بالسلطة، التي مجَّد زيْفها مرغماً، حيث انعدام الأمن، وعدم ذود الرَّاعي عن الرَّعيَّة، حتَّى لو مجَّدته، ففاقد الشيء لا يعطيه، وغاية أمل الشاعر المقهور – وفق مفارقة ساخرة من نفسه ومن حاكمه الذي مجَّده- أنْ يضع سيفه خلف الباب متراساً في مواجهة اللصوص، لتسقط معاني الإقدام والشجاعة أمام جاريته، بعد أنْ سقط هو، مجاوراً حاكمه المتسلِّط الجبان، دون فعلٍ فروسيٍّ، وكأنه يدين نفسه، وكل " القادرين على التَّمامِ" ذَوْداً.

ولعلَّ عودة الشَّاعر إلى ذِكْرِ مصر، بعد أن بدأ بذكرها مقاطعه السَّابقة، وجعلها محطّاً ينتقل منه إليه عبر محطَّاتٍ (رموز) كـ(أريحا / حلب)، ما قد يؤكِّد – عبر خطاب مسكوت عنه- أنَّ سقوط الأمن فيها يمكن أن يكون سقوطاً – في تداعٍ مؤلمٍ- لكل الزَّعامات، وبالتالي لهيبة الدّولة، ليظلَّ العنوان الجانبي معانقاً العنوان الرئيس، على النَّحو التالي:" من مذكِّرات المتنبي في مصر" بوصفه عتبةً مخاتلةً لوعي المتلقي المنتظِر، بين أمل صدق التَّوقُّع وخيبة انتظاره، ليكون الكاسب هو شعريَّة النصّ.

ولعلَّ في اختيار" شعرية العنوان/ المكان، ما يميزه بخصوصيته وشكله المتفرِّد،إذْ يشكِّل مرآةً للنص، تبدو لنا بوجهين: داخلي / خارجي ، وذلك من خلال الإيحاءات الدلالية والنفسيَّة المكثَّفة، فحين تزداد درجة وضوح الإحالة إلى الواقعي؛ فإنه يحمل درجة إشكاليته ونجاحه في المباشرة والمجَّانية. أمَّا الوجه الآخر من المرآة فلا يسمح بالرؤية المباشرة للمتلقي،بل يضفي مزيداً من الضّبابية التي لا تنقشع إلا بعد قراءة النص كاملاً، وتعلّق ذلك بتأويل القارئ للنص"(32) . وأحسب أنَّ دنقل قد خاتل المتلقي وأفق انتظاره بالجانب المباشر من الرّؤية بوصفه شَرَكاً، يُدخِلُه دائرة النص، ليكتشف فيه الرؤية الأخرى، التي- وإنْ لم تصل إلى الَضبابيَّة- حفزت أفقه، ليتلقَّى أخيراً بعضاً من خيبات انتظاره تشويقاً، وإضاءةً لشعريَّة خطابه الشعريّ.

الخاتِمة:

وتأتي اللقطة الأخيرة من المشهد الأخير لتمثِّل عتبة الخاتمة، ومدى تفاعلها مع العتبات الأُخَر لإنتاج مزيد من دلائل شعرية النص، وما ستسفر عنه من مفاجآت، حيث يقول أمل:(33)

** "عيدٌ بأيَّةِ حالٍ عدت ياعيدُ ؟ "

بما مضى ؟أم لأرضي فيكَ تهويدُ ؟

" نامت نواطيْرُ مِصْرٍ " عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأنلشيْدُ !

ناديْتُ : يانيْلُ هل تجري الحياةُ دماً

لكي تفيْضَ ، ويصحو الأهْلُ إنْ نُودُوا ؟

" عيْدٌ بأيَّةِ حالٍ عدتَ يا عيْدُ "

رغم جلاء صوت المتنبي هنا اقتباساً لأشطر، أو بعض أشطر من شعره؛ فإنَّ التَّناصَّ المغاير في المواقف والرُّؤى، يقف ناطقاً – من خلال عتبة الخاتمة- بجلاء مناطق غمضت، أو غمض تأويلها في النَّص، حيث استبان سبيل اتّخاذ أملٍ من شخصيَّاته المُستدْعَاةِ، وأوّلها كافور، ثمَّ سيف الدَّولة والمعتصم، بوصفها رموزاً وأقنعةً؛ تجُرُّ وراءها مواقف أمل نفسه من السّلْطة، ليغدو المتنبي هو أمل المعاصر، الذي استنطقه الأخير بموقفه من السلطة، معبِّراً عن رؤية بعض أبناء جيله. إنَّه بنهاية الديالوج السَّابق، وبدءاً من اللقطة الأخيرة –كما يرى د. مجاهد- " ينتهي الالتحام الدِّرامي العميق، بين شخصيَّة أمل دنقل، وشخصيَّة المتنبي المتحقّق عن طريق القناع، حيث يتحوَّل هذا الالتحام في الجزء الباقي من النص إلى رابط شكليّ يعتمد على (التناص) الذي يسيطر عليه صوت الشاعر."(34)

إنَّ ياء المتكلِّم في قوله: (أرضي) إنَّما تعود على مصر العروبة / الرمز / المنكوبة، وهي قلب العروبة ورمزها، بعد أن احتلّها اليهود، واحتلُّوا معها أراضٍ عربيَّة أخرى، حين نام حرَّاسها وزعماؤها عنها، وتركوا اليهود يعيثون فيها فسادا، بعد غفلة أدعياء البطولات من زعماء الأمَّة، لتحارب – وفق تشخيص ساخر- الأناشيد التي لا تسمن ولا تغني من جوع، تمجِّد بطولاتهم الزَّائفة ، وحين يسطِّر أمل بإبداعه هو، مفارقاً المتنبي بقوله:

ناديْتُ: يانيْلُ هل تجري المياهُ دماً   لكي تفيْضَ ويصحو الأهْلُ إنْ نُودُوا

- في استنكارٍ ومحاولةٍ لاستنهاض موتى من الحكَّام والرَّعيَّة-؛ إنَّما لا يفارقه التناصّ مع قول الآخر:

قد أسْمعْتَ لو ناديْتَ حيّاً   ولكن لا حياةَ لمن تنادي

لكن لماذا ذكر أمل (العيد) الذي لا يأتي مثيله إلا بعد سنَةٍ، في موقفٍ حزين، وهو المحمَّل دوماً بالفرحة، عبر (عتبة الخاتمة) ؟!، هذا ما يمكن أنْ تكشف عنه إحدى مفاجآت القصيدة، ربَّما في كسرٍ لأفق انتظار القارئ، بعد قليل.

لقد نجح أمل – بوصفه شاعراً معاصراً- في أنْ يقدِّم (القناع) بوصفه – كما يرى د. جابر عصفور- :" عبارة عن صوتين مختلفين، يعملان معاً، خلال قصيدة تدعم كلا الصوتين، ليكون معنى القناع محصّلةً لتفاعل كلا الصوتين، على حدٍّ سواء"(35) . وقد نجحت الخاتمة هنا في أن تكون عتبةَ خروج من النص، متماهيةً مع العنوان بوصفه عتبة دخول؛ بينهما المتنبي شخصيَّةً، ومصر مكاناً، لتظلَّ كلٌّ من عتبات: العنوان / المطلع/ الخاتمة آخذةً بعضها برقاب بعض، صانعةً لبنية القصيدة ذات الدلالات المتنامية.

وليس أدلَّ على تغلغل شعرية العنوان- رئيساً وفرعياً- عتبةً أولى للدخول، وتماهيها مع الخاتمة عتبةً أخيرة وليست آخرة – كما سنعرف بعد قليل- من ملحوظة د. عشري رغم أنَّه لم يقف على شعريَّة العناوين؛وذلك حين لاحظ أنَّ أملاً: " يجمع بين أنواع ثلاثة: فيستعير بعض صفات المتنبي كشاعريته، واحتقاره لكافور مع اضطراره لمدحه، ويستعير بعض أحداث حياته كرحلته إلى مصر، والتحاقه ببلاط كافور، وأخيراً يستعير بعض أبيات المتنبي – مع بعض تحوير- ليعبِّر من خلال ذلك كلِّه عمَّا تفرضه السلطة بالقهر على أصحاب الكلمة من تغَنٍّ بأمجادها الزائفة، وعن إحساس هؤلاء المقهورين بالازدراء لهذه السلطة الساقطة المهزومة؛ التي تداري سقوطها وهزيمتها بلونٍ من التنمُّرِ على الرَّعيَّة، وحلم أولئك المقهورين بواقع أكثرَ نُبْلاً، وعدالةً وعِزَّةً."(36)

إنَّ أمثال الاقتباسات التي أوردناها – وما سنوردها- حول نصِّ أمل دنقل، للدكتورين علي عشري زايد وأحمد مجاهد عدَّها (جينيت) من مقدَّرات التعالي النَّصي، ومن العتبات المهمَّة كما بيَّنا من قبل، فحين عدَّها ضمن خمسة الأنماط للتعالي النَّصي؛ أطلق عليها مصطلح metatextualite أي: " الميتانصيَّة أو النصيَّة الشارحة، ويقصد بها علاقة النص بالنصوص التي تحلّله، أي النصوص النقديَّة الشارحة لهذا النصّ"(37) . وبغير شكٍّ؛ فإنَّ هذه النصوص الشارحة عتبات غاية في أهميتها لصنع شعريَّة كلٍّ من العتبات نفسها والنص.

التذييل / تاريخ نشر القصيدة :

إذا كان (فيليب هامون) قد وضع نصب عينيه خواتيم النص، ونهايته التي توقظ الانشغال به،لائماً مَنْ اهتمُّوا ببدايات النصوص كالمطالع والافتتاحيَّات على حساب نهاياتها بوصفها عتبات مهمَّة؛ فإنَّه " يميِّز بين (خاتمة النّصِ) و (نهاية النصِ)، فإذا كانت الخاتمة تعلن إغلاق النص؛ فليس من الضروري أنْ يكون قد بلغ نهايته"(38). وهذا المعنى يكرّس له د. لحمداني، حين يقول: "ولكن الخواتم مع ذلك تتميز عن المداخل، من حيث إنَّ بلوغها لا يعني نهاية النص، مثلما تعني المقدّمات والمطالع والعناوين بداية النصوص. ومن البدهيّ أنْ نتصوَّر القارئ وقد أنهى قراءته للنصِ، وقد وجد نفسه لا يزال مشغولاً بعوالمه، ممَّا يدلُّ على أنَّ الخاتمة ليست بالضرورة نهاية اشتغال النَّص.(39)

وما سبق من رؤى الناقِدَيْنِ على جانب كبير من الأهميَّة، فيما يثيره خطاب العتبات، ولعلَّ ما يؤكِّده وقوفنا عند زمن نشر القصيدة بوصفه عتبة غاية في الأهميَّة، ربَّما أكثر من غيرها؛ أنَّها قد تعيدنا إلى بنية النَّص من جديد، وفق رؤًى تقع في حيّز اليقين، بعد أن كانت تتأرجح بين الظّنِّ وبين اليقين،وبخاصة إذا كان بينها – في اتجاه تصاعدي – وبين عتباته الأُخر صلة رحمى، بدءاً من الخاتمة أو النهاية، مروراً بما كُتِبَ حول النص، وكذلك المطلع، صعوداً إلى العنوان الفرعي، ونهايةً بالعنوان الرئيس، في عوْدٍ على بدء.

إنَّ زمناً لكتابة قصيدة أمل : " من مذكرات المتنبي (في مصر)"، وهو(حزيران 1968)؛ يمكن أن يستنطق من النص – بوصفه عتبةً تكسر أفق انتظار المتلقي- أكثر ممَّا أعلنه ظاهره. فإذا اتجهنا تصاعدياً من حيث تماهيها عتبةً مع لقطة الخاتمة؛ فإنها تعلن عن مفارقة تناصيَّة ساخرة، ليغدو العيد الذي تحدَّث عنه أمل عيداً يمثِّل ذكرى عامٍ أوَّلَ لمثيله زمناً من النكسة:(حزيران 1967)، لتكون الأناشيد هي ما كان يخدِّر به الزعماء العرب-آنئذٍ- شعوبهم؛ تداوياً كاذباً بما كانت تذيعه إذاعة (صوت العرب) وغيرها من بيانات كاذبة حول انتصارات مزعومة، تتبعها بأناشيد وطنيَّة، تخدِّرُ حمأة الهزيمة.

وقد لاحظ د. أحمد مجاهد – دون أن يقف على أهميَّة زمن كتابة القصيدة بوصفها عتبةً- دور الزَّمن في الاستدعاء التناصيّ، حيث يقول: " وبالنظر إلى تاريخ كتابة هذه القصيدة (حزيران 1968)، وبالاتفاق مع مايكل ريفاتير في أنَّ (القصيدة تتولَّد من تحوُّل جملة حرفيَّة صغرى إلى إسهاب مطوَّل ومعقَّد وغير حرفيّ)، فإنه يمكننا القول بأنَّ القصيدة السابقة قد تولَّدت من خلال تمطيط أمل دنقل للبيت الذي يتقاطع فيه مع مطلع قصيدة المتنبي في هجاء كافور."(40)

والتاريخ السابق بوصفه عتبةً مهمَّةً؛ يؤكِّد على أهميَّة اختيار أمل مطلع قصيدته، بما يتوافق مع عنوانها الأساسي والفرعي،و بما لا ينسينا فكرة المخاتلة التي تحدَّثنا عنها من قبلُ . إنَّه يعلن من خلال المطلع كراهيته لمصر مكاناً ضمَّه بكافور، ليكرّس لفكرة اختياره للمتنبي بالذات كاتباً لمذكّراته في مصرَ مكاناً دون غيرها، ليكرِّس بدوره لفكرة اتخاذ المتنبي قناعاً، يتستَّر وراءه من بطش السلطة، إذا ما أراد أن يعرِّي مثالبها، لأنه شاعر مثله، ولأنَّ مصر طاردة بالنسبة إليه مكاناً اختاره مرغماً، كما عاش فيه أمل شاعراً بمرارة النَّكسة هو وبنو جيله،

ليقف التاريخ والزَّمن مفسِّرَيْنِ لأسباب اختيار الشخصيَّات المُسْتدعَاة، التي وقعت في حيِّزها النكسة، وسط حكَّامها، بوصفها رموزاً؛ وهي: مصر / العروبة، حلب/ سوريا، أريحا/ فلسطين.

ولعلَّ ما سبق يؤكِّد أنَّ أملاً اختار عنوانه بدقَّــِّة، ودلَّل شعراً ونصّاً على دقَّته تماهياً وتناصّاً، متذرِّعاً بالزمان والمكان عتبتين دخولاً وخروجاً. ولعلَّ هذا يؤكِّد أيضاً ما ذهب إليه د. عويس من حيث أهمية " دراسة العلاقة بين المكان والأديب فيما يخصُّ العنوان، وهي علاقة واضحة في دواوين الشعراء في القرن العشرين، إذْ اتخذوا قصائدهم التي نظموها في بيئات وأماكن بعينها عنوانات تحمل التَّأثُّر بهذه الأماكن"(41) .

كثيرةٌ هي إشعاعات " عتبة زمن كتابة القصيدة"، إن نحن تتبعناها داخل النّص، بما يعيدنا إلى قراءات تأويلية أُخر لبعض محطَّاته، ولكن يمكن أن نقتصر على بعضها ممَّا هو غاية في أهميته، من حيث قدرة تاريخ مثل:(حزيران 1968) أن يعيدنا إلى معظم قصائد أمل، التي كتبها في ديوانه بين 1966:1968. إنَّ عنوان الديوان الذي ضمَّ القصيدة وهو:"البكاء بين يدَيْ زرقاء اليمامة" ضمن الأعمال الكاملة، المتَّشح غلافها بالسواد بما يوحي بالانقباض والموت، حيث يبدو أمل مجلّلاً كمومياء بزرقةٍ بنفسجيَّة؛ يمكن أن يوقفنا على هذا النحو – مسترجعين- عند قصيدة أخرى سُمِّيت باسم الديوان: "البكاء بين يَدَيْ زرقاء اليمامة"، بوصف كل ما سبق عتبات مهمة، لترهص القصيدة بمعانٍ تتماهى وتتناص مع مثيلها، في قصيدة: "من مذكرات المتنبي في مصر"، بما يمكن أن يعيدنا زمن كتابة الأخيرة منها إليها، وبخاصةٍ إذا عرفنا أنَّ زمن كتابة القصيدة الأولى، جاء بعد أسبوع من النَّكسة؛ وهو: "1967/6/13م".

أي أنَّ القصيدة الأخيرة- وهي الأخيرة أيضاً في الديوان- جاءت ناكئةً لجرحٍ لمَّـا يندمل، فنحن حين نقرأ مثل قول أمل على لسان المتنبي في قصيدته الأخيرة:

- أُبْصِرُ تلكَ الشَّفَةَ المثقوبهْ

ووجههُ المسودَّ والرُّجولَةَ المسلوبهْ

..أبكي على العروبهْ

ومثل قوله في القصيدة نفسها:

- لكنَّنِي حينَ صحوْتُ

وجدتُ هذا السَّيِّدَ الرِّخْوا

نتذكّر قول أمل، وقد تمثَّل نفسه متقنّعاً بشاعر آخر هو عنترة العبسيّ في قصيدة:" البكاء بين يدَيْ زرقاء اليمامة، حين يقول مرْهِصاً بالمصير ذاته، المجلَّل بالنكسة والانكسار –وفق تماهٍ وتناصٍّ في المفاهيم- :(43)

_ قيل لي : "اخْرسْ ... "

فخرسْتُ ... وعَمِيتُ ... وائتممتُ بالخِصيانْ !

ظللتُ في عبيدِ (عبْسٍ) أَحْرُسُ القطعانْ

إنَّ ائتمامه بـ(الخصيان)هو ائتمامٌ بأمثال كافور بوصفه عبداً مخنَّثاً مسلوب الرجولة، كما يخبرنا شُرَّاح ديوان المتنبي،وكما يخبرنا المتنبي نفسه،الذي يتناص معه أمل،حين يقول المتنبي: (43)

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوْبَ مِشْفرُهُ تُطِيعه ُذي العضاريطُ الرَّعاديْدُ

مَنْ علَّمَ الأسْودَ الرِّعديدَ مَكْرُمَةً أَقَـوْمُهُ البيْضُ أم آباؤهُ السودُ

إنَّ عتبة (زمن نشر القصيدة) قد حملت كشْفاً مضيئاً لمسكوتٍ عنه في القصيدة تآزراً مع بقيّتها، لتحمل في منظومة التلقي ما أسماه د. لحمداني – بصدقٍ- " المفاجأة الكبرى"، حيث يقول : " لكن النص عندما يقاوم توقُّعات القرَّاء بوسائل الكتابة وحيلها؛ فإنه لا يعلن عن خاتمته مثلاً إلا في إطار ما يمكن أن نسميه المفاجأة الكبرى، وهذا يسميه فيليب هامون (التَّوقُّع الممتلئ)"(44) . وهذه (المفاجأة الكبرى) وهذا (التوقُّع الممتلئ) لم يتمَّ إلا حين تآزرت العتبات، بدءاً بالعنوان، وانتهاءً – ولا نقول ختاماً- بزمن كتابة القصيدة، لصنع جانب كبير من شعريتها، وشعرية عتباتها.

هوامش البحث وإحالاته

1- د. حميد لحمداني- "عتبات النَّص الأدبي (بحث نظري)"- مجلَّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدَّة- مج12-ع46- شوَّال1423هـ ،ص8

2- نفسه-23،24

3- نفسه،20

4- نفسه،28

5- نفسه،32

6- نفسه،33

7- نفسه،41

8- محمد بوعزَّة- " من النَّص على العنوان"- مجلَّة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدَّة-مج14- ع53-رجب 1425هـ،ص411(بتصرُّف يسير)

9- "عتبات النص ..."- ضمن مرجع سابق،23

10- " من النص إلى العنوان..."- ضمن مرجع سابق،410

11- معجب العدواني- " تشكيل المكان وظلال العتبات"- النادي الأدبي الثقافي- جدَّة- السعوديَّة- ط1-1423هـ- نوفمبر2002م،ص7

12- "عتبات النص ..."- مرجع سابق،21

13- " تشكيل المكان وظلال العتبات"-مرجع سابق،7

14- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"- ديوان"البكاء بين يدَيْ زرقاء اليمامة"-انظر فيه نص قصيدة:" من مذكِّرات المتنبي (في مِصْر)"- كاملةً-، من147:151- منشورات مكتبة مدبولي- القاهرة- د.ت

15- " من النصّ إلى العنوان ..."- ضمن مرجع سابق،408

16- د.عبدالله أحمد الفَيْفِي- "حداثة النص الشعري في المملكة العربيَّة السعوديَّة"- النادي الأدبي بالرياض-1426هـ- 2005م، ص18،(وانظر فيه ما ساقه د.الفيفي من نماذج لعناوين مألوفة وغير مألوفة)

17- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،147

18- نفسه،147،148

19- المتنبي- "ديوان المتنبي"- تحقيق ناصيف اليازجي اللبناني- دار الجيل- بيروت- ط2- 1406هـ-1996م،ص948

20- نفسه،957،959

21- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،148

22- د. محمد عويس-"العنوان في الأدب العربي ... النشأة والتطور"- مكتبة الأنجلو المصريَّة- ط1- 1988م ، ص417

23- د. علي عشري زايد- " استدعاء الشخصيَّات التُّراثيَّة في الشعر العربي المعاصر"- دار الفكر العربي- مصر-1471هـ-1997م،ص139

24- محمد مهدي غالي- "قراءة في تحوُّلات القصيدة"- مجلة علامات في النقد- النادي الأدبي بجدّة-مج12- ع46(مرجع سابق)-من400:403

25- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،148

26- نفسه،148،149

27- ديوان المتنبي،823

28- د. أحمد مجاهد- "أشكال التناص الشعري ... دراسة في توظيف الشخصيَّات التراثية"- الهيئة المصريّة العامة للكتاب-1988م، ص297

29- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،149

30- نفسه،149،150

31- نفسه،150،151

32- " تشكيل المكان وظلال العتبات ..."-مرجع سابق،26

33- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،151

34- " أشكال التناص الشعري ..."- مرجع سابق،281

35- د. جابر عصفور- " قضايا الشعر المعاصر"- مجلَّة فصول-مج1- ع1- يونيو1981م،ص124

36- "استدعاء الشخصيَّات التراثيَّة"- مرجع سابق-199،200

37- فاطمة قنديل- "التناص في شعر السبعينيات"- الهيئة العامة لقصور الثقافة- كتابات نقديّة(86)- مارس1999م،93ص

38- "عتبات النص الأدبي ..."- مرجع سابق،29

39- نفسه، الصفحة نفسها

40- " أشكال التناص الشعري ..."- مرجع سابق،282

41- " العنوان في الأدب العربي ..."- مرجع سابق،417

42- أمل دنقل- "الأعمال الكاملة"،85

43- " ديوان المتنبي"-مصدر سابق،959،960

44- " عتبات النص ..."-مرجع سابق،31